



الدكتور
محمد مناور



اسم الكتاب: الأدب والفنون
المؤلف: د. محمد مندور
إشراف عام: داليا محمد إبراهيم
تاريخ النشر: الطبعة الخامسة - أغسطس 2006م
رقم الإيداع: 15105 / 2002
الترقيم الدولي: ISBN 977-14-1942-X

الإدارة العامة للنشر: 21 ش أحمد عرابي - المهندسين - الجيزة
ت: 3466434 (02) - 3472864 (02) فاكس: 3462576 (02) ص.ب 21 إمبابية
البريد الإلكتروني للإدارة العامة للنشر: Publishing@nahdetmisr.com

المطابع: 80 المنطقة الصناعية الرابعة - مدينة السادس من أكتوبر
ت: 8330287 (02) - 8330289 (02) - فاكس: 8330296 (02)
البريد الإلكتروني للمطابع: Press@nahdetmisr.com

مركز التوزيع الرئيسي: 18 ش كامل صدقي - الفجالة -
القاهرة - ص.ب: 96 الفجالة - القاهرة
ت: 5909827 (02) - 5908895 (02) - فاكس: 5903395 (02)

مركز خدمة العملاء: الرقم المجاني: 08002226222
البريد الإلكتروني لإدارة البيع: Sales@nahdetmisr.com

مركز التوزيع بالإسكندرية: 408 طريق الحرية (رشدى)
ت: 5462090 (03)
مركز التوزيع بالمنصورة: 47 شارع عبد السلام - عارف
ت: 2259675 (050)

موقع الشركة على الإنترنت: www.nahdetmisr.com
موقع البيع على الإنترنت: www.enahda.com



أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة 1938

احصل على أي من إصدارات شركة نهضة مصر (كتاب/CD)
وتمتع بأفضل الخدمات عبر موقع البيع www.enahda.com

جميع الحقوق محفوظة © لشركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع
لا يجوز طبع أو نشر أو تصوير أو تخزين أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة إلكترونية
أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك إلا بإذن كتابي صريح من الناشر.

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
<u>تقديم ..</u>	٣
<u>الأدب وفنونه</u>	٤
<u>الشعر والنثر ..</u>	١١
<u>أسس التقسيم</u>	٢٠
<u>خصائص الشعر والنثر ..</u>	٢٤
<u>مقاييس الشعر</u>	
<u>الموسيقى</u>	٣٠
<u>المضمون والملكات الخالقة</u>	٣٦
<u>الأسلوب الشعري ..</u>	٣٧
<u>الخصائص الخاصة</u>	
<u>الملحمة</u>	٤٠
<u>الشعر الغنائي ..</u>	٥٢
<u>الشعر الدرامي</u>	٦٣
<u>مقومات الشعر المسرحي</u>	٦٧
<u>فن المسرحية</u>	
<u>فن المسرحية ..</u>	٦٩
<u>التجارب البشرية ومصادرها</u>	٧٤
<u>أهداف المسرح</u>	٩١
<u>الشخصيات ..</u>	٩٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

يضم هذا الكتاب سلسلتين من المحاضرات أُلقيت الأولى منها في السنة الدراسية ١٩٦١-١٩٦٢ عن النظرية العامة لفنون الأدب وكيفية نشأتها والتقسيم الكبير للأدب إلى شعر ونثر وأسس هذا التقسيم وأنواع الشعر، وقد احتفظت لهذه السلسلة بطابعها التلقائي كما ألقيتها ودونها الطلبة. وفي السلسلة الثانية تحدثت بالتفصيل في السنة الدراسية ١٩٦٢-١٩٦٣ عن فنين من فنون الأدب هما فن المسرحية وفن النقد، وأعدت كتابة هذه السلسلة بنفسى بعد إلقامها محاضرات. وإن كنت حرصت فيها هي الأخرى على ألا أدخل عليها من التفصيلات ما يطمس الخطوط والحقائق العامة التي لا بد من وضوحها لسلامة الرؤية الشاملة المتكاملة، كأساس للسيطرة على المادة الثقافية والفنية كلها، وإرسائها على أسسها العامة.

محمد مندور

نعني بالأدب - كما عرفه الأوربيون - كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية ، أو انفعالات عاطفية أو هما معا . ومن الواضح أن هذا التعريف يختلف عن التعاريف العربية التي تقول مثلا : إن الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف . ونقصد بخصائص الصياغة : الشكل الفني ، كأن يكون ملحمة أو قصة أو مقالة أو قصيدة ، ثم طريقة الأداء اللغوي . فالكلام العادي لا يعتبر أدبا ، لأنه ليس له خصائص الأسلوب الأدبي اللغوية . ونقصد بالإحساسات الجمالية اعتبار الأدب فنا جميلا ، فإذا فقد القيم الجمالية فقد كونه أدبا . أما الانفعالات العاطفية فلا بد أن يتضمن الأدب حرارة العاطفة وإلا انقلب إلى حقائق علمية أو رياضية تخرجه عن كونه أدبا . وحتى عندما يكون العمل الأدبي قائما على الفكر يجب أن يتضمن الحرارة القادرة على أن تحرك وجدان الإنسان .

والأدب ينقسم بوجه عام إلى شعر ونثر : إلا أن مفهوم الشعر وبجالة في تراثنا العربي كان محدودا . إذ أن شعرنا القديم يدخل كله في نوع واحد هو الشعر الغنائي ، أي المقطوعات والقصائد والأنشيد ، بينما تعرف الآداب الأوربية فنونا أخرى مثل الشعر الملحمي الذي كتبت به ملاحم البطولة الأولى مثل الإلياذة والأوديسة لهوميروس ، والإنيادة لفرجيل شاعر الرومان ، والشاهنامة للفردوسي الفارسي ، ولمهاراتا والراماياتا عند الهنود القدماء . أما في أدبنا العربي الفصيح فليس في تراثنا القديم ملاحم ، وإن يكن الشعب العربي قد أحس بحاجته إلى الملاحم في القرون الوسطى لإعجابه بالبطولة ، فراح يخلق ملاحمه بلغته الدارجة . وقد خلق تلك الملاحم شعراء مجهولون ، ولم يخلقها شاعر واحد ، بل كان كل شاعر شعبي يضيف إلى ما حفظه عن سابقه ، فتمت تلك الملاحم التي كان يلقبها الشعراء المتجولون في المدن والريف بمصاحبة الربابة حتى تكونت لنا الملاحم الشعبية مثل : « عنترة » و« الظاهر بيبرس » و« سيف بن ذي يزن » و« أبي زيد الهلالي » ، وقد كتبت بمزيج من الفصحى والعامية وبعضها يتضمن أشعارا أصيلة كما في سيرة عنترة . ثم الشعر الدرامي أي الذي كتبت به المسرحيات

عند اليونان القدماء ثم عند الرومان ، وأخيرا عند الكلاسيكيين الغربيين سواء أكانت تراجيديا أو كوميديا . وقد عرفوا نوعا بارعا من الشعر يسمونه بالشعر التعليمي ، وهو عند الأوريين - وبخاصة اليونان والرومان القدماء - قد ظل شعرا ولم يتحول إلى نظم كما حدث عند العرب في مثل : « ألفتة ابن مالك » والعلوم الأخرى التي نظمت شعرا وليس فيها من خصائصه شيء ، بينما نجد مطولات قديمة عند اليونان ذات طابع تعليمي ، ومع ذلك تحتفظ بخصائص الشعر من حيث الصور ، والأخيلة والقيم الجمالية التي يتميز بها الشعر . ومثال ذلك مطولة الشاعر اليوناني « هيزودوس » المسماة « الأعمال والأيام » وفيها يتحدث عن مواسم العمل في حياة الريف ، وأنواع الزراعات والمحاصيل التي تزرع في كل موسم ، حديثا عامرا بروح الشعر وأسلوبه وبالقيم الجمالية . ثم قصيدة أخرى رائعة للشاعر الروماني « لوكريشيوس » بعنوان « طبائع الأشياء » يتحدث فيها عن الحياة ونشأتها ، وكيف دبّت في النبات والحيوان والإنسان ، وعن خصائص كل هذه الكائنات ، حديثا يجمع بين العمق الفلسفي وروح الشعر المرنج . وليس لدينا نظير لهذا الشعر .

وكذلك الأمر في النثر ، فنشونه في تراثنا الأدبي كانت حتى وقت قريب مقصورة على ما يسمى بالنثر الفني . وتعريف هذا النثر تحجر في مفهوم ضيق وأصبحت فنية النثر مقصورة على المحسنات البديعية : فالنثر الفني في مفهومه التقليدي عندنا هو المسجوع أو الذي يحوى المحسنات البديعية المختلفة من أربع وثلاثين وجها عددها أبو هلال العسكري في كتابه « سر الصنائع » ، ثم نمت عند الزجاجي حتى بلغت مائتي وجه ، مع أن كلمة البديع حينما ظهرت لأول مرة في كتاب « ابن المعتز » الذي نشره المستشرق الروسي « كراتشكوفسكي » باسم كتاب « البديع » كان يقصد بها في عصره - « الحديد » على إطلاقه تمييزا للتجديدات التي أدخلت على لغة الشعر وطرائق تعبيره في العصر العباسي منذ مسلم بن الوليد وبشار ثم أي تمام ، الذي جعل من التجديد في التعبير الشعري مذهبا عارض فيه عمود الشعر الذي كان يتمثل في البحرى . ودارت خصومة عاتية بين أنصار البحرى (عمود الشعر) وأنصار التجديد (أي تمام) واشترك

فيها عدد كبير من علماء الشعر ونقاده كالموصلى وغيره ، حتى جاء الآمدى وكتب « الموازنة بين الطائيين » . وقد ذكر ابن المعتز في « البديع » أن مميزات هذا البديع أى الجديد ، كانت الإكثار من التشبيهات والاستعارات وهذه داخلة في (علم البيان) ، ثم الجناس ورد الأعجاز على الصدور . وأضاف ما سماه (علم الكلام) ويقصد به التفكير الفلسفى الذى بدأ يظهر فى الشعر بتأثير حركة الترجمة التى نمت فى عصر المأمون لكتب الإغريق الفلسفية وخاصة « الأورغانون لأرسطو » ونعنى به الوسيلة أو الأداة فى اللغة العربية . وقد استخدمت هذه اللفظة اليونانية كعنوان لمجموعة مؤلفات أرسطو ، بمعنى الوسيلة إلى التفكير وإلى الحكم على صحته أو فسادة بالوسائل المنطقية التى حددها أرسطو فى كتبه . ثم رأينا لفظة البديع تتحول بعد ذلك عن معناها اللغوى لتصبح اصطلاحا يطلق على العلم الذى يبحث فى الخصائص الجديدة التى طرأت على الشعر العربى فى العصر العباسى من ناحية الصياغة اللغوية ، حتى انتهى الأمر بهذا العلم إلى أبى هلال العسكري الذى كتب « سر الصناعتين » أى الشعر والنثر ، لأن كلمة « فن » لم تكن مستعملة عندئذ بمعناها الحديث الآن . وقد ركز العسكري اهتمامه على تنويع واستقصاء وتفصيل المحسنات اللفظية ، فعدد منها أربعة وثلاثين وجها ، وبذلك أصبح البديع علما من علوم البلاغة العربية ، وفقد معناه اللغوى الذى كان يقصد منه وهو (الجديد) .

وقد سيطر علم البديع هذا على فنون الأدب شعرية كانت أو نثرية ، حتى أصبح ما نسميه بالنثر الفنى هو النثر المسجوع ، وقد تمثل بنوع خاص فى فن المقامة ، وبالجملة انحصرت فنون النثر فى التراث العربى التقليدى فى نطاق محدود ، وأنواع قليلة تلخص فى الخطابة والأمثلة السائرة ، والتوقيعات والمقامات ، ولم يدخل فى الأدب فن التاريخ ولا الفلسفة . وبعد النهضة العربية الأخيرة ظل مفهوم النثر الفنى مقصورا على تلك الفنون القديمة ولكننا أخذنا نفطن فى السنوات الأخيرة إلى أن بعض صفحات الكتب التاريخية أو الفلسفية يمكن أن تعتبر من الأدب ، وبالفعل اختيرت صفحات من المؤرخين للمطالعة الأدبية فى المدارس الثانوية فى جمهوريتنا .

وهذا الاتجاه يتفق مع المفهوم الغربى لفنون النثر الأدبية ، ففي أى كتاب عن تاريخ الآداب الفرنسية أو الانكليزية مثلا ، نجد فصولا عن التاريخ والمؤرخين ، وعن الفلاسفة ممن تتميز كتاباتهم بخصائص الأدب من ناحية الصياغة وحرارة الفكر ، والاعتماد على التصوير البياني بدلا من الأسلوب التقريرى الجاف . وإذا كانت كتب التاريخ والروايات القديمة قد احتوت على ما يشبه من قريب أو بعيد ما يعرف باسم الفن القصصى فى عصرنا الحديث فإننا لا نستطيع أن نقول إن تراثنا العربى القديم قد عرف فن الرواية أو القصة الطويلة أو القصيرة بمعناها الفنى الذى تعارف عليه أدباء أوروبا .

وإذا كان إبراهيم الميلى فى أوئل هذا القرن قد كتب قصة طويلة « حديث عيسى بن هشام » مستوحيا أسلوب المقامات مع قليل من التخفيف من المحسنات البدعية ، وبعض الاسترسال فى التعبير ، فإنه من المؤكد أن فن القصة والأقصوصة لم يظهر فى مصر بمعناه وأصوله الفنية الكاملة إلا بعد الانصراف عن فن المقامة وما يشبهها وعن اتجاه الميلى فى قصته - إلى أدباء الغرب لأخذ هذا الفن عنهم . ولدينا الآن كتاب يعتبر وثيقة تاريخية فى هذا الصدد وهو « فجر القصة المصرية » للأستاذ يحيى حقي الذى عاش نشوء فن القصة فى بلادنا ، وخالط روادها وعرف كيف كونوا ملكاتهم القصصية واستوعبوا أصول الفن القصصى بمطالعاتهم ودراستهم للقصاصين الأوربيين حتى لثراه يكتب فصلا عما يسميه المدرسة الفرنسية ، أى مدرسة كتاب القصة المصريين الذين أخذوا هذا الفن عن الفرنسيين كبلزاك فى القصة الطويلة ، ثم موباسان بنوع خاص فى فن القصة القصيرة ، بينما نراه يتحدث عن مدرسة أخرى يسميها « المدرسة الروسية » وهى التى استمدت الفن القصصى الحديث عن الكتاب الروس وبخاصة تشيخوف الذى يعتبر من أكبر كتاب القصة القصيرة فى العالم كله .

وهكذا نستطيع أن نقرر أن فن الرواية والقصة القصيرة قد أخذناهما فى أدبنا العربى المعاصر عن أوروبا . كما أخذنا عنها فن المسرحية الذى لا يمكن اعتباره تطورا للفنون الشعبية التى كان يمارسها شعبنا خلال القرون الوسطى وحتى وقت

قريب مثل فن «الأراجوز وخيال الظل» ، ففي هذا الصدد لدينا وثيقة تاريخية تثبت أن عالمنا العربي كله قد أخذ هذا الفن عن أوروبا ، بل وعن إيطاليا بوجه التحديد ، وهذه الوثيقة هي الكتاب المسمى «أرزة لبنان» الذى يضم أول مسرحيات كتبت بالعربية فى عالمنا العربى كله ، وهى مسرحيات التاجر اللبنانى مارون النقاش الذى شاهد هذا الفن فى إيطاليا ، أثناء رحلاته إليها وحدثنا عن ذلك فى الخطبة التى ألقاها فى بيته عندما مثل فيه لأول مرة مع عدد من أصدقائه أول مسرحية كتبها بالعربية وهى مسرحية «البخيل» ، ثم يحدثنا كيف شاهد هذا الفن فى إيطاليا . وعرف من المسرح نوعين يسمى أحدهما : المسرح الغنائى وهو المعروف اليوم باسم «الأوبرا والأوبريت» ويسمى الآخر «البروزا» Prosa ومعناها بالعربية «النثر» ، ويقصد بها المسرحيات النثرية التى تعتمد على التمثيل وحده دون الغناء والموسيقى . ثم يضيف أنه يرى أن المسرحية الغنائية أنسب للمزاج العربى الذى يستهويه الطرب والغناء ولذلك يقرر كتابة مسرحيات غنائية أى يكتبها شعرا ثم يلحنها . وقد أثبت فعلا فى آخر كتابه قائمة بالألحان التى لحن بها كل جزء من مسرحياته وحدد المقام الذى اختاره لكل جزء . وكان ذلك كله سنة ١٨٤٨ فى بيروت ، وأما فى مصر فقد أخذنا نعرف هذا الفن فعلا عن أوروبا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكان رائده فى بلادنا «يعقوب صنوع» الصحفي والأديب الذى اشتهر باسم «أبو نضارة» فهو الذى ألف أول مسرحية عربية ، وأشرف على تمثيلها فى القاهرة ، حتى قدم مسرحية ظن الخديوى إسماعيل أن فيها تعريضا بحكمه واستبداده وإسرافه وخلاعه ، فنفى يعقوب حيث استقر فى باريس وتوفى فى أوائل هذا القرن .

وإذا كان فن المسرح الذى أخذناه عن أوروبا قد ابتدأ فى بيروت ثم انتقل إلى دمشق وازدهر فيها بفضل «أحمد أبو خليل القباني» فإنه لم يلبث أن انتقل من لبنان وسورية إلى مصر مع الفرق التمثيلية التى غادرت لبنان وسورية هربا من التعصب الغبى للحكام الأتراك الذين رأوا فى فن التمثيل خروجاً على الدين الإسلامى ، كما أن الفرق التمثيلية التى هاجرت من لبنان وسورية إلى مصر قد

وجدت هنا من الإمكانيات المادية والبشرية ما مكّنها من مزاولة نشاطها
التثليلي . وتأصيل هذا الفن في بلادنا بفضل فرق القباني والقرادحي وغيرهما ،
فهذه الفرق تعتبر رائدة الفن المسرحي في بلادنا ، وهذا الفن يشبه في ذلك إلى
حد كبير - فن الصحافة الذي كان لإخواننا اللبنانيين والسوريين فضل السبق في
نشره في بلادنا كذلك .

* * *

ولينا كيف نشأ علم البديع في العصر العباسي وكيف نمت المحسنات اللفظية
التي سيطرت على الأدب حتى استقر في الأذهان أن النثر الفني الذي يدخل في
نطاق الأدب هو النثر المحلى بتلك المحسنات وخاصة بالسجع كما هو الحال في
المقامات ، وما من شك في أن طغيان المحسنات اللفظية على الأدب العربي شعرا
ونثرا قد كان من الأساليب الأساسية في تضيق نطاقه ، وعزله عما يدخله
الأوروبيون في آدابهم عادة ، مثل بعض الكتابات التاريخية أو الفلسفية الرائعة
الأسلوب غير التقريرى ، أى التي يعتمد كتابها على التصوير البياني أكثر من
اعتمادهم على الأسلوب التقريرى . وعلى أية حال ومهما اختلفنا حول ما يمكن أن
يدخل في الأدب من فنون القول النثرية أو لا يدخل فيه فإن أدبنا العربى قد
انقسم كغيره من الآداب إلى فئتين كبيرتين . الشعر ، والنثر . وإن تكن لفظة فن لم
تستخدم في تراثنا القديم بمعناها الحاضر ، بل كانت اللفظة المستخدمة لكل من
النثر والشعر هي لفظة « صناعة » بدليل تسمية العسكري لكتابه الشهير عن
المحسنات البديعية في النثر والشعر « سر الصنائع » ويقصد بها صناعة الشعر
وصناعة النثر اللتين نسميهما اليوم فن الشعر والنثر . بل إننا نلاحظ أن لفظة فن في
العصر الحاضر وبعد النهضة الأدبية التي ابتدأت في القرن الماضى واستمرت في
القرن الحاضر - لا تزال توحى بشيء كثير من اللبس ، فنحن نسمى اليوم أحيانا
شعر الغزل بفن الغزل ، كما نقول : فن الهجاء وفن الحماسة . . مع أن جميع هذه
الأنواع من الشعر تنصوى تحت فن واحد في المفهوم الأوربي لكلمة فن وهو فن
الشعر الغنائى ، وليس الغزل والهجاء والحماسة والمديح والوصف وما إليها إلا

أغراضا للشعر كما كان يقال في الماضي . وهذا هو السبب الذي دعا بعض أساتذة الأدب المعاصرين إلى استخدام ألفاظ أخرى لترجمة كلمة genre أى « فن » الأوربية ، فالدكتور « حسن عون » يترجم كتاب الأب فنسان عن فنون الأدب باسم « نظرية الأنواع الأدبية » مستخدما لفظة « نوع » بدلا من « فن » لكيلا تختلط لفظة فن بلفظة « غرض » من أغراض الشعر ، ويترجمها الدكتور « محمد غنيمي هلال » بلفظة « الأجناس الأدبية » مستخدما لفظة « جنس » بدلا من « فن » معنا للبس أيضا .

وكلمة « جنس ونوع » كما هو معلوم ، مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية ، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات وإن كنت أفضل لفظة « فنون » على اللفظتين السابقتين لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات ، على أن نضيف صفة مميزة لكل فن ينطوي تحت أصل عام ، وعلى أن نحتفظ بلفظة أغراض التقليدية عند حديثنا عن « أنواع الشعر الغنائي » كما أن لفظة « فنون » تحتفظ بالرابطة القائمة بين الأدب وغيره من الفنون الجميلة ، بحيث ينجش من العدول عن هذا الاصطلاح أن يظن ظان أن الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية والموسيقية في أسسه الجمالية وأهداف تعبيره . فالفنون كافة تتصل بفلسفة إنسانية واحدة ، ولا تختلف إلا في وسائل تعبيرها على نحو ما نلاحظ في أقدم وأهم كتاب ظهر في فلسفة الفن عامة وهو كتاب « الشعر » لأرسطو حيث يرجع الفنون كافة إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية ، ثم يفرق بينها بعد ذلك على أساس اختلاف الوسائل من فن إلى آخر ، فالموسيقى تعبر باللحن والإيقاع ، والتصوير يعبر بالرسم التشكيلي وباللون والضوء ، والأدب يعبر بالفاظ اللغة وتراكيبها وموسيقاها ، أى أن الفنون كلها تستند إلى قيم موحدة ، وفي الإبقاء على لفظة فن احتفاظ بلفظة تنطوي على كافة الفنون .

الشعر والنثر :

ينقسم الأدب إذن في جميع لغات العالم قديمها وحديثها إلى فنين كبيرين : نثر وشعر ، فما هو أساس هذا التقسيم ، وما هي المقومات الأساسية التي تميز أحدهما عن الآخر وما هو تاريخ ظهور كل من الفنين في تاريخ البشرية عام ؟

من الواضح أن الإنسان البدائي عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثرا للتعبير عن حاجات حياته وللتفاهم مع غيره من البشر ، ولكن الفرق كبير بين لغة الكلام النثرية ، وبين النثر الأدبي ، وأما الشعر فإنه بمجرد أن اهتدى إليه الإنسان أصبح فنا جميلا لا يستخدم لأغراض الحياة العادية ، بل ينظم بطريقة خاصة ولأهداف خاصة جعلت منه تراثا أدبيا باقيا . ولا يستطيع أحد أن يفصل في مشكلة سبق الشعر أو النثر الأدبي في الظهور في تاريخ البشر . وربما استخدم الإنسان البدائي النثر كوسيلة فنية للتأثير في الغير قبل أن يستخدم الشعر . فليست هناك مثلا استحالة في أن تسبق الخطب الشعر ، ولكن هذا التكفير النظري لا يغنى في الواقع التاريخي شيئا ، فأقدم النصوص الأدبية التي وصلت إلينا نصوص شعرية لا نثرية .

ولقد يكون السبب في ذلك أن كل الفنون الأدبية قد سبقت اختراع الكتابة والتدوين فكان الأدب تحفظه الذاكرة . ومن الواضح أن الشعر أسهل حفظا من النثر ولذلك وعت الذاكرة النصوص الشعرية القديمة ، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها . وتناقل البشر محفوظهم الشعري حتى اخترعت الكتابة وبدأ عصر التدوين ، فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة ، ولذلك نطالع دائما في كتب الأدب والتاريخ أن الشعر كان أسبق ظهورا من النثر الأدبي . والسبب في ذلك هو ما ذكرنا من سهولة حفظ الشعر وتناقله حتى جاء عصر التدوين ، بل إن نفس النظرية تنطبق على فنون الشعر المختلفة ، فكعب الأدب والتاريخ تزعم أن شعر الملاحم أي شعر تاريخ البطولات الأسطورية ، قد كان سابقا على الشعر الغنائي ، وفي نظر العقل لا تستقيم هذه المقولة فلا بد أن الإنسان الفطري قد

تغنى أول الأمر بوجوده الذاتي ومواضع أفراحه وأحزانه وكفاحه في الحياة ، لكنه ربما يكون قد تغنى بذلك لنفسه ، أو لخاصته ، ولم يحفز الطابع الشخصي الناس إلى حفظ هذا الشعر الذاتي وروايته ، ثم تناقله عبر الأجيال . وذلك على عكس الشعر الملحمي الذي هو بطبيعته شعر جماعي ويصور عادات الشعوب ومعتقداتها وأساطيرها وآلهتها ، وكأنه سجل حياتها الأولى مما حفز إلى حفظه وروايته وتناقله كمرآة لماضي الشعوب التي أخذت تعى ماضيها وتحرص عليه وتعتز به في مواجهة الشعوب الأخرى ، ولهذا كان الشعر الملحمي أقدم ما وصل إلينا من فنون الشعر ، مع أننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان أسبق فنون الشعر إلى الظهور ، بل ونرجح أن الشعر الغنائي الذاتي قد كان سابقا عليه وإن يكن هذا الشعر الفردي الغنائي قد ضاع في غياهب الماضي . وأن ما وصلنا منه هو ما كتب بعد عصر الملاحم وبعد بدء عصر الكتابة والتدوين . ففي أدبنا العربي ما يشبه هذه الظاهرة ، فنحن لا نستطيع الجزم بأنه لم يكن في العصر الجاهلي مثلا نثر أدبي أو فني غير الجمل القصيرة التي عرفت باسم سجع الكهان كما أن الشعر الجاهلي نفسه لم يبدأ تدوينه إلا في أوائل العصر العباسي ولعل أقدم كتاب وصلنا للشعر والشعراء الجاهليين ومن تلاهم هو طبقات الشعراء لابن سلام الجعفي الذي يرجع إلى القرن الثاني الهجري . وبسبب تأخر تدوين الشعر الجاهلي ظهر ما سماه الدكتور « طه حسين » في كتابه « الشعر الجاهلي » ، ثم في كتابه « الأدب الجاهلي » الذي ظهر بعد مصادرة الكتاب الأول - ظهر ما سماه بظاهرة انتحال الشعر .

رأينا كيف كان لبء التدوين بعد اختراع فن الكتابة أثر في دراستنا لتسلسل ظهور فنون الأدب المختلفة تاريخيا ، كما رأينا كيف كان لسهولة أو عدم سهولة حفظ هذا التراث في الذاكرة أثر آخر ، وعلى أية حال فلا مناص لنا من أن نستعرض تاريخ ظهور فنون الأدب المختلفة على أساس تاريخ النصوص التي وصلت إلينا من الآداب القديمة ، فنعتبر شعر الملاحم أسبق من الشعر الغنائي .

والغنائى أسبق من الشعر الدرامى لأن أقدم النصوص التى وصلت إلينا كانت من شعر الملاحم الهوميرية ، ثم يتلوها قصائد الشعر الغنائى ، وتأتى فى النهاية المسرحيات الشعرية أى شعر الدرامى بنوعيه التراجيذى والكوميذى .

ثمّة قضية أخرى لا بد من النظر فيها قبل استعراض فنون الأدب المختلفة وهى قضية تطور تلك الفنون بالمعنى العلمى لهذا اللفظ ، أى بمعنى أن فنونا أدبية قد تطورت ونشأ عن تطورها فنون جديدة مختلفة عنها تمام الاختلاف على نحو ما حدث فى عالم الحيوان والنبات وفيما يسمى « بالأجناس الحيوانية والنباتية » وعلى نحو ما أوضحت نظرية « داروين » فى كتابه « أصل الأنواع » . وقد حدث بالفعل فى أوائل القرن الماضى وابتداء من ١٨٨٨ - أن رأينا أستاذا جامعيا وناقدا فرنسيا كبيرا اسمه « برونثير » يأخذ فى تطبيق نظرية التطور هذه على فنون الأدب أى على أجناسه ، وذلك فى سلسلة محاضرات ألقاها فى مدرسة المعلمين العليا بباريس وجمعها بعد ذلك فى عدة مجلدات بعنوان « تطور الأجناس الأدبية » . وهو فى تطبيقه لهذه النظرية يتعسف أحيانا ويضع يده على بعض الحقائق أحيانا أخرى : فهو يرى مثلاً أن فن الملاحم الشعرية القديمة هو الذى تطور عبر القرون فأصبح فن القصة الواقعية العصرية الثرية ، وذلك لأن الملحمة القديمة كانت قصة بطولة خارقة تمتاز بالأساطير الدينية وتتغنى بخوارق الأمور ، على نحو ما نشاهده فى ملحمتى « الإلياذة والأوديسة » لهوميروس .

وكانت الملحمة نكتب كلها شعرا ، ويتجاوز عدد أبياتها (١٦) ألفا مقسمة إلى (٢٤) أغنية . وفى خلال القرون الوسطى ظهر ما نسميه بالملاحم الشعبية التى لها نظائرها فى عالمنا العربى كملحمة (عنترة) و (الظاهر بيبرس) و (أنى زيد الهلالي) ، و (سيف بن ذى يزن) و (ذات الحمة) و (البطال) وغيرها . ونحن نلاحظ أن هذه الملاحم الشعبية أخذت تجمع بين الشعر والنثر كوسيلة للتعبير ، أى أنها لم تعد فنا شعريا خالصا ، كما نلاحظ تطورا فى مضمونها الذى تخلص من الأساطير الوثنية القديمة وإن ظلت مع ذلك محتفظة بطابع القصص البطولى الخارج عن المؤلف والعادى فى بطولات البشر .

ويرى (بروتشير) أن هذا التطور قد ظل مستمرا حتى تحول إلى ما يعرف اليوم بالقصة النثرية الواقعية التي تراها الآن تكون فنا من فنون الأدب مختلفا تماما عن الفن الذى تطورت عنه وهو (فن الملحمة الشعرية القديمة) أى أنها أصبحت جنسا أدبيا مختلفا عن الجنس القديم الذى تطورت عنه اختلافا كليا فى شكلها الفنى وفى مضمونها الإنسانى . وهذا رأى لا يستعصى على التصديق وليست لدينا اعتراضات تاريخية أو فنية حاسمة تنهض ضده وإن كنا لا نطمئن إليه . ولكننا نرى « بروتشير » أيضا يطبق نظرية التطور العلمية على فنون أدبية أخرى على نحو يظهر فيه التعسف على نحو أكثر وضوحا ، فهو يلاحظ مثلا أن خطباء الكنائس فى القرن السابع عشر الميلادى من أمثال « بوسويه » و « بوالو » كانوا يتحدثون عن الحياة والموت والخلود والفناء وعظمة الإنسان وحقارته وأمثال ذلك من المعانى والاتجاهات التى لاحظ نفس الناقد أنها أصبحت مجالاً للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر . وعلى هذه الملاحظة يبنى قوله بأن فن المواعظ الدينية والخطب الكنسية المنبرية قد تطور فأصبح الشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر . ويستعرض أستاذ الأدب الفرنسى الأكبر المعاصر « جوستاف لانسون » فى مقاله العميق عن « منهج البحث فى الأدب » نظرية بروتشير هذه ثم يستطرد إلى القول بوجود عدم تطبيق النظريات العلمية تطبيقا حرفيا على الأدب والفن وبضيف قوله : إنه لو أن « بروتشير » اكتفى بالقول بأن الشعر الرومانسى أخذ يعبر عن نفس المعانى التى كانت تعبر عنها المواعظ الدينية وخطب المنابر الكنسية فى القرن السابع عشر لما كان لنا اعتراض على قوله . وأما أن يقدم اصطلاحات العلم المادى فى الأدب فيزعم أن فن المواعظ والخطب الدينية قد تطور فأصبح الشعر الرومانسى فقول متعسف . ويلاحظ الأستاذ « لانسون » أنه يكفيننا نحن الأدباء ودارسى الأدب أن نأخذ عن العلم روحه لا مبادئه وقواعده ، أى أن يبعث فينا العلم الرغبة فى المعرفة والتثبت وعدم التعميم غير القائم على الاستقصاء .

ومع ذلك فقد كان « لبروتشير » عن طريق نظرية التطور الدارونية ومحاولته

تطبيقها على فنون الأدب فضل توسيع مجال البحث الأدبي وامتداده من الأدب القومى إلى آداب اللغات والأمم الأخرى كضرورة لبحث تطور فنون الأدب ، وبذلك فتح الطريق ومهد السبيل لظهور ما يعرف اليوم باسم (الأدب المقارن) .

على أننا إذا تواضعنا وتركنا العلم لأصحابه واكتفينا بمنهجنا الخاص بالبحث فى فنون الأدب وتطورها سنلاحظ أن بعض الفنون الأدبية كانت عند نشأتها الأولى موحدة ، ثم أخذت بعد ذلك ومع تطور الزمن وتشعب حاجات البشر النفسية والجمالية والتعبيرية - تنفرع إلى فروع مختلفة وإن ظلت مع ذلك فى حدود الفن الأدبى الواحد ، أى ظلت معتبرة من جنس أدبى محدد ، ولعلنا نستطيع أن نجد مثلاً واضحاً لمثل هذا التطور الأدبى فى فن المسرحية الذى كان يجمع عند اليونان القدماء بين الشعر والموسيقى والغناء والرقص ، فكانت المسرحية اليونانية القديمة تتكون من أجزاء حوارية تمثيلية تتعاقب مع أجزاء غنائية تغنيها (جوقة) وهى تتحرك فى (الأوركسترا) حركات رقص إيقاعى ، وبمصاحبة أنغام موسيقية بسيطة لا تطفئ على النص الشعرى . وبذلك كانت تجتمع كل هذه الفنون فى المسرحية الواحدة . وعندما بدأت النهضة الأوروبية بسقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣ فى أيدي الأتراك هرب الرهبان من أديرتها حاملين معهم المخطوطات التى تضم التراث اليونانى والرومانى القديم إلى إيطاليا ومنها إلى أوروبا كلها حيث نشرت تلك المخطوطات مما أدى إلى بعث التراث اليونانى والرومانى القديمين ، واتخاذهما أساساً للنهضة الحديثة ، والعودة إلى فن المسرح كما عرفه اليونان القدماء . ولكن حدث فى مدينة فلورنسة فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى تطور حاسم لهذا الفن وهو تنفرعه إلى فرعين منفصل كل منهما عن الآخر وهما : فن المسرح الغنائى وفن التمثيل الخالص ، إذ ابتكر فنانون فلورنسة فنا مسرحياً خاصاً للعروض الموسيقية وهو الفن الذى عرف بفن (الأوبرا) ثم (الأوبريت) وذلك لكى يستقل فن التمثيل المسرحى ويكتفى بذاته عن غيره من الفنون . ومن فلورنسة انتشر فن المسرح الغنائى فى أوروبا كلها .

وكما استقل التلحين والغناء في فن مسرحى خاص به ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادى - نرى فن الرقص التعبيرى يستقل هو الآخر بفن خاص به . وتتوطد الأصول الفنية الخاصة بهذا الفن في القرن التاسع عشر وبخاصة في روسيا ، وهو المعروف اليوم باسم « فن الباليه » . وهكذا نرى كيف أن الفن المسرحى الموحد الذى كان يجمع فيه اليونان القدماء بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص قد تطور وتفرق حتى أصبح فن التمثيل مستقلا بذاته . كما أصبح للموسيقى والغناء في المسرح فن خاص هو (الأوبرا) ، ونشأ للرقص التعبيرى فن آخر هو (الباليه) . وفى كل هذا ما يؤيد منهج برونتيير حينما زعم أن نظرية التطور تنطبق على فنون الأدب وأجناسه . كما تنطبق على كل شئ في الحياة حيث نلاحظ دائما ظهور أجناس جديدة متولدة من أجناس قديمة أو متفرعة عنها .

بل إننا نلاحظ أن بعض الفنون الأدبية القديمة قد تغيرت أسماؤها الفنية بعد أن تغير مضمونها وقالها الفنى . فعند اليونان القدماء مثلا كان الشعر المسرحى ينقسم إلى قسمين : التراجيديا والكوميديا ، وكانت الأولى (المأساة) تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة الوثنية ، أو من حياة الملوك والأبطال ويقوم الصراع فيها بين بطلها وبين القدر في أغلب الأحيان ، على نحو ما نرى في مأساة « أوديب ملكا » لسوفوكليس ترجمة طه حسين إذ يطارد القدر أوديب بعد أن قضت عليه الآلهة الظالمة أن يقتل أباه ويتزوج من أمه . ويجهاد أوديب بكل ما استطاع من قوة لكي يفلت من هذا القدر ، ولكنه لا يستطيع ، ويقع في المخطوطة في النهاية وتنتهى حياته بفقأ عينيه ، ثم الموت كمدا في غابة بإحدى ضواحي أثينا . كما كان الصراع يجرى أحيانا بين بطل المأساة والآلهة نفسها على نحو ما نطالع في مأساة (بروميثيوس) جد البشر وهذه الكلمة معناها (المتبصر) . وتقول الأسطورة اليونانية إن بروميثيوس هذا ألقى البشر بقبس من الشمس . واختلف المفكرون في تفسير ما يرمز له هذا القبس ، فمنهم من يشبهه بالتفاحة التى أكلها آدم فيما تحكى ديانات السماوية فتزل عليه غضب الله وأخرج من الجنة . ومنهم من يرى أن القبس رمز للمعرفة . وعلى أية حال فقد غضب كبير آلهة اليونان

زيوس على بروميتيوس لاختلاسه هذا القبس من الشمس . ومن للمفسرين من يزعم أن كبير الآلهة كان أخشى ما يخشاه المعرفة التي قد تضيء عقول البشر فيتمردون على سلطانه ، ونتيجة لهذا الغضب أمر زيوس إله الحدادين هيفايستوس بأن يشد بروميتيوس إلى صخرة عاتية في جبال القوقاز وأن يدق في يديه ورجليه مسامير غليظة في وضع شديد الشبه بصلب (المسيح) ، ثم أرسل زيوس نسرا كان ينهش كبدا بروميتيوس طوال النهار ، ثم يتركه أثناء الليل فتنمو الكبدا من جديد ويستأنف النسر نهشه في الصباح وهكذا ، حتى استطاع في النهاية أن ينفذ بروميتيوس من هذا العذاب بطل من بنى الإنسان اسمه هرقل الذى سدد سهمه إلى النسر فأرداه ، ثم فك وثاق الحسد المعذب .

وأما الكوميديا فإنها قد استمدت منذ نشأتها الأولى موضوعاتها من واقع الحياة المعاصرة ، وكان هدفها نقد ما في ذلك الحاضر من مساوئ يراها كاتب الكوميديا مساوئ فعلية . فرائدها أرسطوفانيس قد اتخذ من فيها وسيلة لنقد بعض نواحي الحياة في عصره حتى لتكاد تتحول بعض تلك الكوميديات إلى ما يشبه الهجاء الصريح لزعم شعبي معاصر له اسمه كليون . وكان أرسطوفانيس رجلا محافظاً شديد المحافظة من النوع الذى نسميه اليوم رجعيًا وكان يمتك كل تطور شعبي في مفهوم الديمقراطية الآثينية وكان كليون هذا زعيمًا شعبيًا فاتهمه أرسطوفان بالتهريج والغوغائية .

كما راح يهاجم ما أخذ يظهر في عصره من تحرر فكري يهدد معتقدات الدين الوثنى وأساطيره ، فزاه يهاجم جد الفلسفة اليونانية سقراط في إحدى كوميدياته ، هجوما بالغ العنف وبتهمه بالدعوة إلى الإلحاد وإفساد الأخلاق وذلك في الكوميديا المسماة « السحب » التى يظهر فيها سقراط وهو جالس في قفص من السعف ومعلق في سقف المسرح ، زاعماً أنه لا بد له من الارتفاع فوق الأرض لكي يستطيع أن يتفلسف دون أن تمتص الأرض رحيق فكره وتجفقه . وقد كان لهذه الكوميديا أثر كبير في تأليب الرأي العام على سقراط مما حدا بمحكمة الشعب إلى إدانة هذا الفيلسوف والحكم عليه بالإعدام بالسم .

كان هذا هو الوضع بالنسبة للتراجيديات والكوميديات عند نشأتها الأولى في بلاد اليونان القديمة . ولكننا نلاحظ أن فن التراجيديات أخذ يتطور مع التطور الإنساني العام . فبعد أن كان هذا الفن قاصرا على الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال أى على الطبقة العليا - اضطر إلى أن يتطور مع تطور الحياة عندما أخذت تظهر في المجتمعات الأوربية في القرن الثامن عشر طبقة اجتماعية جديدة تقع في الوسط بين النبلاء وعامة الشعب سميت (بالبورجوازية) أى سكان المدن الذين كانوا قد كونوا حيثئذ الطبقة الوسطى وازداد نفوذهم في المجتمع حتى قاموا بالثورة الفرنسية الكبرى سنة ١٧٨٩ ضد طبقة الملوك والأمراء والنبلاء ذوى الدم الأزرق . وفي خلال العصر الذى نمت فيه تلك الطبقة الجديدة نرى التراجيديات أى المأساة النبيلة تراجع لتختفى ، بينما يظهر فن مسرحى آخر سموه عند ذلك الدراما البورجوازية ، حتى إذا جاء القرن التاسع عشر وأخذت الطبقات الشعبية تبرز في المجتمعات وتزداد قوة حتى تصبح لها الصدارة في ظل الفلسفة الاشتراكية - نرى التراجيديات النبيلة تموت نهائيا وكذلك الدراما البورجوازية ويظهر بفضل الكاتبين ابسن وبرناردشو في الغرب وتشيكوف في روسيا ما يعرف اليوم باسم الدراما الحديثة . والدراما إما تتفق مع التراجيديات القديمة في أنها مسرحية جادة ليست هزلية أو فكاهية ، أى ليست كوميديا ، وتنتهى في الغالب بمأساة . ولكنها تختلف عن التراجيديات القديمة التى ماتت اسما ومدلولا ، في أن موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأشخاص الشعب . وهى تكتب نثرا بينما كانت التراجيديات تكتب شعرا سواء عند اليونان والرومان القدماء ، أو عند الكلاسيكيين الأوربيين الذين ظهر مذهبهم في القرن السابع عشر وفي أعقاب النهضة الأوربية الحديثة مباشرة . والصراع في الدراما الحديثة لم يعد يجرى بين بطل المسرحية والقدر ، كما كان في الماضى عند اليونان القدماء ، كما أنه لم يعد يجرى داخل النفس البشرية بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب ، أو بين العواطف المتضاربة ، كما كان الحال في التراجيديات الكلاسيكية أثناء القرن السابع عشر ، بل أصبح يجرى بين الإنسان والمجتمع أو بين طبقة اجتماعية وأخرى ، فهو صراع خارجى يغلب عليه الطابع الاجتماعى . وهكذا يتضح لنا كيف أن

المسرحية الجادة قد غيرت اسمها عندما تغير مضمونها وقالها الفننى على مر العصور ، فاختفت من عصرنا الحديث هذه اللفظة (تراجيديا) وحل محلها لفظة (دراما) للدلالة على هذا الفن الجديد الذى ظهر نتيجة للتطور الإنسانى العام فى تكوين المجتمع ، وسيطرة طبقة فيه على مصائره .

أسس التقسيم

يعتبر أرسطو في كتابه (الشعر) واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية (فنون الأدب) والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ، ومن ناحية الشكل على السواء ، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم - أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما ، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي ، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكي الذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون المسرح الشعري . حيث نرى الكلاسيكيين ينادون بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاما ، ويعيرون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية . وكان أرسطو يربط بين هذا المبدأ وبين الهدف الذي اتخذ منه أيضا أساسا للتمييز بين فن وآخر من فنون المسرح . فهو يرى أن الهدف من التراجيديا هو تطهير النفس البشرية من نزعات وغرائز القسوة والعنف والأذى ، ونزعات الشر عامة ، وأن هذا الفن يستطيع أن يحقق هدف التطهير النفسي بإثارة عاطفتي الفزع والشفقة في نفوس المشاهدين . وتفرعا على ذلك كان يقول : بأنه لا بد للمأساة من أن تحتفظ بقوتها على إثارة الفزع والشفقة ، وأن تخلل المشاهد الفكاهية لها كفيلا بأن يخلخل هدفها ، ويضعف منه ، ولذلك ينبغي الفصل التام بين فن التراجيديا وفن الكوميديا ، حتى يتحقق الهدف من كل منهما كاملا . وأخذ الكلاسيكيون بهذا المبدأ واحترموه بدقة فيما أنتجوا من أدب مسرحي ضخم ، إلا أنه جاء بعدهم من أنكر هذا المبدأ وهاجمه وبخاصة الرومانسيون في القرن التاسع عشر الميلادي . وقد هاجموا هذا المبدأ مستنديين إلى الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون وهو محاكاة الطبيعة والحياة ، فقالوا : إنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعا محددا من الحياة ، أو تعكسه في مرآتها ، فلماذا يجب على المسرح ألا يكون أمينا في

محاكاته ، و متمشيا مع واقع الحياة حيننا نلاحظ أن الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد بين المضحك والمبكي . وكم من مرة يتجاوز مثلا فرح ومأتم . وعلى هذا الأساس هاجموا مبدأ فصل الفنون الأدبية بعضها عن بعض فصلا حاسما ، واستندوا إلى شكسبير الذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو ، والذي أنتج مسرحياته الضخمة قبل الكلاسيكية وفي الفترة التي تلت النهضة الأوروبية مباشرة أى في أواخر القرن السادس عشر والسنوات الأولى من القرن السابع عشر . ولاحظوا أن شكسبير لا يتورع عن أن يجمع في مسرحياته القوية بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة ، كما لا حظوا أن وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضروري أن يضعف من قوة الشعور بالمأساة والتأثر بها ، بل قد يقويها ويزيدها عمقا ، وبذلك لا تتعارض المشاهد الفكاهية مع هدف المأساة ولا تعطله ، بل تقويه .

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بمسرحية « هملت » حيث نرى « هملت » في أحد مشاهد وسط القبور وهو مهوم أكبر هم ، يتأمل في الحياة والموت ومصير الإنسان الذي يترى به الفناء ، مما ينشر في جو المشهد إحساسا عميقا بالحزن . بل وبؤس الإنسان . ومع ذلك يظهر في المشهد نفسه إلى جوار هملت حفار ويده جمجمة وبالأخرى زجاجة نبيذ يسكب منها في الجمجمة ويعب النبيذ في صخب ومرح صارخ ، ولكن هذا المشهد لا يضعف من إحساسنا بمأساة الإنسان التي يتأملها هملت . بل يزيد إحساسنا بها حيننا نشاهد هذا الحفار المستهتر غير الواعي ، ولا المدرك لبؤس الإنسان وللغناء الذي يترى به . ولكافة المعاني الفلسفية الحزينة التي يحدثنا بها هملت . ويحلل الرومانسيون هذا المشهد وأمثاله ليخرجوا بثورتهم وتمردهم على ما سماه أرسطو والكلاسيكيون بمبدأ فصل الأنواع أى ضرورة فصل كل فن من فنون الأدب عن غيره فصلا تاما محافظة على سلامة الهدف المقصود من كل فن وقوته .

ولاحظ الرومانسيون من جهة أخرى أن شكسبير كثيرا ما يزوج في مآسيه بشخصية فكاهية يسميها (كلاون : المهرج) . بل ويطلق عليها اسما محددًا يتكرر

في مآسيه ، وهى شخصية (فولستاف) البدين المرح الذى نراه يظهر فى المآسى عندما تتأزم فيها الأمور ويصل إحساس المشاهدين بعنف المأساة وقسوتها إلى حد الألم النفسى الفعلى ، ثم يظهر فجأة (فولستاف) أو المهرج ليلقى نكتة لفظية أو ليقوم بحركة مرحة تخفف من جو المأساة وتريح أعصاب المشاهدين ، ولو للحظة من الزمن تستأنف المأساة بعدها تطورها . وهذا هو ما يعرف عند دارسى أدب شكسبير باسم (الترويح الشكسبيرى) أى الرغبة فى التخفيف عن المشاهدين عندما يشتد الموقف وتكاد الأنفاس تحتق من عنف الانفعال لأن المسرح لا يمكن ولا ينبغى أن يصل إلى حد الإيلام النفسى والجسدى الفعلين .

ومنذ أن هاجم الرومانسيون مبدأ فصل الأنواع فى الأدب المسرحى مستندين إلى عبقرية شكسبير الفذة المتمردة على كافة القواعد . اختفى هذا المبدأ نهائيا ، ولم يعد إلى الظهور حتى اليوم ، إذ نلاحظ أن ما يسمى الدراما الحديثة ، وهو فن المسرحية الجديدة التى لا تعتمد على الإضحاك ، كما أنها الفن الذى حل محل التراجيديا القديمة التى ماتت ولم يعد لها وجود اليوم - نرى هذا الفن الجديد ، الدراما الحديثة ، يجمع بين مشاهد الحزن والمشاهد الفكاهية فى المسرحية الواحدة ، وإن كنا نلاحظ لسوء الحظ أن هذه الإباحة لم تعد تستخدم فى دقة ومهارة وفهم نفسى سليم . كما كانت تستخدم عند شكسبير الذى كان لا يقحم المشاهد الفكاهية داخل المأساة إلا لغرض محدد مرسوم ولأداء وظيفة سليمة ، تقوى من المسرحية ، ولا تضعفها ، ولا تخلخل هدفها ، بينما نلاحظ أحيانا فى الدراما الحديثة أن تجاوز المشاهد المحزنة فى المسرحية مع المشاهد المضحكة كثيرا ما يبلبل الإحساس ويخلخل الأثر العام للمسرحية ويضعف من هدفها ، لأن الجمع بينها لم ترسم له وظيفة محددة ومقدرة على أساس دقيق من المعرفة بحقائق النفس البشرية ومن الحرص على سلامة الهدف أو الفكرة الأساسية التى تقوم عليها المسرحية ، حتى ليخيل إلينا أحيانا أن مبدأ فصل الأنواع كان أفضل ، وكان كعكاز الأعمى الذى يقيه الضلال . ومثله فى ذلك ، كمثله قضية الذوق فى الملابس ، إذ كان الذوق قديما يعتمد على وحدة الألوان فيما يرتدى الإنسان

الأنيق ، ثم تطور هذا الذوق فأصبح يرى في وحدة الألوان شيئا من البدائية الساذجة ، ويرى أن الذوق السليم هو على العكس في تنوع الألوان . ولكن مثل هذا الذوق يحتاج إلى درجة أكبر وإحساس أكثر رهاقة لأنه قد ينتهي إلى الجمع بين ألوان متنافرة لا تأتلف فيما بينها ، بل تتنافر تنافرا يتنافى مع الذوق السليم .

المثل الذي ضربناه لفنون الأدب المسرحي فيما يختص بمبدأ فصل الأنواع مثل بالغ الوضوح ولكنه ليس المثل الوحيد . فهناك تداخل بين الفنون الأدبية المختلفة ، ينفي مبدأ الفصل بينها فصلا تاما ، وهذا واضح مثلا بين الفنين الكبيرين اللذين ينقسم إليهما الأدب كله وهما النثر والشعر . فهناك شعر نثرى الروح ، كما أن هناك نثرا شعرى الروح والأسلوب ، أى أنه كثيرا ما يحصل تداخل بين الفنين على نسب مختلفة مما سنراه بالتفصيل عند حديثنا عن الفروق الجوهرية التي تقوم بين الشعر والنثر ، ومدى التداخل الذي قد يحدث بينهما ، فضلا عن التدابير الذي سنلاحظه داخل مجموعة الفنون الشعرية ومجموعة الفنون النثرية .

خصائص الشعر والنثر

من الواضح أن أكبر تقسيم للأدب هو تقسيمه إلى شعر ونثر ، وبالرغم من وضوح هذا التقسيم إلا أن هذا الوضوح ظاهري فقط ، ويتبين ذلك عندما ننظر في الأساس أو الأسس التي تفصل بين الشعر والنثر . ولقد يبدو لأول وهلة أن النظم هو الذى يميز الشعر عن النثر ، ولكننا نلاحظ أن واضح نظرية الفنون الأدبية والتمييز والفصل بينها وهو الفيلسوف أرسطو في كتابه « الشعر » - لم يرفى النظم أى فى موسيقى الشعر - مقياس التمييز بين الشعر والنثر ، حيث يقول : « إن ما كتبه المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظماً دون أن يدخله ذلك فى الشعر ، وذلك بينما كان من الممكن أن نكتب مسرحية « الفرس » للشاعر اليونانى القديم أيسكيلوس نثراً دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر » . وذلك لأن أرسطو يرى أن الشعر فى مثل هذه الحالة لا يتميز عن النثر التاريخى بقالبه المنظوم ، بل يتميز عنه بمضمونه الشعرى ، حيث يقول : « إن التاريخ هدفه الكشف عن الحقيقة التاريخية وتسجيلها لإعلامنا بها ، فهو مقيد بالحقائق الواقعية الدقيقة التى لا هدف لها غير المعرفة ، وأما الشعر فإنه لا يتقيد فى مضمونه بالواقع الدقيق ، وبالحقائق التاريخية ، بل إن مجال الشعر هو الممكن والمثال ، أى أن مجاله هو تصوير ما نعتبره ممكن الحدوث تاريخياً ، أو ما كان يجب أن يحدث . فحدوده هى الإمكان والمثالية ، كوسائل للتأثير فى البشر وهز وجدانهم وإثارة ما يريد الشاعر فى النفوس من انفعالات وهذا هو ما فعله الشاعر أيسكيلوس فى مسرحيته ، فبالرغم من أنه لم يزور التاريخ عندما أقام مسرحيته على أساس انتصار اليونانيين على قتلهم العديدة على جنحافل الفرس الضخمة فى معركة « ماراتون وسالامين » - إلا أن أيسكيلوس لم يلتزم مجرد الإخبار فى مسرحيته ، بل صور فرع الفرس وعويلهم لتلك الهزيمة المنكرة التى أنزلها شعب صغير يحافلهم الضخمة ، كما صور انتصار اليونان فى صورة مثالية رائعة تتخطى حدود الواقع لكى يحرك بهذه

الصورة المكبرة ما شاء من مشاعر العزة والاعتزاز عند قومه ، والفزع والبؤس عند أعدائه الفرس ، وإن ظل تصويره المثالي لهذا الانتصار في حدود الممكن الحدوث ، والجائز التصديق عقلاً .

وهذا المضمون المثالي الذى ظل في حدود الممكن المعقول - هو الذى يميز فى رأى أرسطو - الشعر الدرامى فى هذه المسرحية من النثر التاريخى الإخبارى عند هيرودوت ، فما هو الرأى فى هذه القضية . وهل مقياس التفرقة بين الشعر والنثر هو مضمون كل منهما ، أم أن المقياس هو النظم أى الموسيقى المحددة الكم والنبرات والإيقاعات فى الشعر ، بينما لا نجد مثل هذا التحديد فى النثر رغم أنه هو الآخر له موسيقاه ، التى وإن لم تكن محددة واضحة المعالم والمقاييس كموسيقى الشعر - إلا أنها لا شك موجودة كانعكاس لموسيقى الفكر والشعور ، فللفكر نغماته وإيقاعاته ، وللشعور أيضاً ، وإن تكن تلك الموسيقى المنعكسة فى التعبير اللغوى من موسيقى الفكر والشعور قد تتناغم وقد تتنافر وفقاً لطبائع العقول ونبضات القلوب .

فما هو رأينا اليوم فى هذه النظرية التى قال بها أرسطو من حيث اعتبار المضمون لا النظم مقياساً للتفرقة بين الشعر والنثر ، وبخاصة عندما نلاحظ أن رأى أرسطو لم تكتب له الغلبة على الرأى المضاد الذى لا يزال يؤكد حتى اليوم أن النظم أى الموسيقى الشعرية المحددة المعالم هى التى تميز الشعر عن النثر .

ونحب أول الأمر أن نشير إلى أن رأى أرسطو لم يظل يتينا أبد السنين ، بل ظهرت فى العصور الحديثة آراء مماثلة تجسمت فى نظرية بعينها تعرف بنظرية الشعر الصافى Pure poetry وهى نظرية قام بها عدد من الشعراء الأوربيين فى القرن التاسع عشر الميلادى وأوائل هذا القرن ، ومضمونها أن الشعر يجب أن يقوم بذاته كفن مستقل ، له مقوماته الخاصة التى لا يستمدّها من أى فن آخر كفن الموسيقى ، أى أن يكون فن الشعر قائماً على خصائص داخلية فيه لا على نغم وإيقاع يستمدّها من فن آخر وهو الفن الموسيقى . وعند أصحاب هذا الرأى أن الشعر يمكن أن يقوم على مضمونه كما كان يقول أرسطو ، ثم على أسلوب تعبيره

اللغوى الذى لا يقوم على التقرير ، بل على التصوير البياني : فالشعر كما يستفاد من الأصل اللغوى لاسمه هو ما أشعرك أى ما أثار مشاعرك ، وبالتالي تعتبر العواطف البشرية جوهر مضمونه ، لا الفكر المجرد ولا الحقائق العلمية الجافة ، أى أن الشعر وجدان ، وبذلك يتميز مضمون الشعر عن مضمون الفنون النثرية ، كما يتميز أيضا بأسلوب تعبيره اللغوى الذى يقوم على ما نسميه بالتصوير البياني ، نسبة إلى علم البيان الذى يبحث فى التشبيهات والاستعارات وأنواع المجاز المختلفة . ومن الواضح أن التصوير البياني يختلف اختلافا كبيرا عن التعبير التقريرى . ونستطيع أن نوضح هذا الفارق بأن نشبه النثر بالمشى نحو هدف معين ، بينما نستطيع تشبيه الشعر والتصوير البياني بالرقص ، أو كما يرى بعض أصحاب هذا الرأى من أن الشعر يقع فى مكان وسط بين الحديث العادى والغناء . ولهذا سموا نظريتهم بنظرية الشعر الصافى أى الشعر المستقل بذاته عن مساعدة أى فن آخر كفن الموسيقى . ولكن هذه النظرية لم تستطع أن تصمد أمام الإجماع المضاد أو شبه الإجماع الذى لا يزال يصمم على أن مقياس التفريق الحقيقى بين الشعر والنثر هو النظم الموسيقى فى الشعر نظما محددًا فى كنهه الزمنى ، وإيقاعه ومكان الارتكاز الصوتى أى النبرات فيه ، ووقعها على مسافات زمنية محددة متساوية أو متقابلة . ويقول المعارضون لنظرية الشعر الصافى كما هو عند جبران وزكى أبو شادى أحيانا ، أو يسمى بالشعر المنشور : إن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى ، بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها وهى اللغة فالوزن الشعرى أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ فى ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية كاللون العاطفى للفكرة ، أو ظلال المعانى التى تعجز الألفاظ فى ذاتها عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم هذا التعبير ، أو على الأقل الإيحاء به . فن المؤكد مثلا أن الألفاظ والتراكيب اللغوية لا توحى لنا بحركة الحجاب فى كأس الخمر ، وإنما يوحى لنا بهذه الحركة النغم والإيقاع الموسيقيان النابعان من اللغة فى قول شوقي :

حف كاسها الحبيب فهى فضة ذهب

والألفاظ وتراكيب اللغة لا توحى لنا أو على الأصح لا تعبر عن الحنين
المضنى الذى يحسه الشاعر الدكتور أحمد زكى أبو شادى عندما يذكر الماضى
وحرمان الحاضر ، وإنما الذى يوحى لنا بهذا الحنين هو تلك المدات التى استطاع
أن يجمعها فى قوله :

عودى لنا يا ليلالى أمستا عودى وجددى حظ محروم وموعود

من الممكن إذن القول بأن موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه ، ولا مستعارة
من فن آخر لأنها نابعة من أداة التعبير الشعرى نفسها وهى اللغة . فالموسيقى
الشعرية تعتبر إحدى الوسائل المرفهة التى تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعانى
ألوانها ، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية . وعلى هذا الأساس
نستطيع أن نخلص إلى أن النظم - أى موسيقى الشعر - يعتبر من المقاييس
الأساسية التى تميز فن الشعر عن فن النثر ، ولكن على شرط بديهي هو ألا نعتبر
النظم مقياس التفارقة الوحيد بين الفنين ، فالنظم وحده لا يكفي للتمييز بين الشعر
والنثر على نحو ما هو واضح فى لغتنا العربية من وجود منظومات تعليمية لا تمت
إلى الشعر بأية صلة غير استقامة وزنها النظمى التام مثل (ألفية ابن مالك)
وغيرها من المنظومات التى ديجها العلماء لتجمع شتات علم من العلوم اللغوية أو
التاريخ أو الجغرافيا عند ما كان العلم يقوم على الذاكرة والحفظ ، ورؤى أن
النظم عون على الحفظ ، فنظمت تلك المنظومات خلال القرون الوسطى . ومن
الواجب أن نفرق بين هذه المنظومات وبين نوع من الشعر قد كانت له مكانته
عند اليونان والرومان القدماء ، ثم فى الآداب الأوربية الحديثة وهو ما يسمونه كما
قلنا بالشعر التعليمى الذى يعتبر قسماً من أقسام الشعر الكبرى فى الآداب العالمية
إلى جوار الشعر الملحمى والشعر الغنائى والدرامى . وقد ضربنا لهذا الشعر التعليمى
أمثلة بقصيدة الشاعر اليونانى القديم هيزيودوس المسماة (الأعمال والأيام) وفيها
يتحدث حديثاً شعرياً رائعاً عن مواسم الزراعة ، وأنواع المحاصيل ، ويصف كل
ذلك وصفاً شعرياً مرفهاً ، ثم قصيدة (طبائع الأشياء) للشاعر الرومانى الكبير
لوكرشيوس وهى من القصائد التى استطاع كاتبها أن يحول فيها التفكير الفلسفى إلى

شعر بفضل خصائص صياغته الشعرية التصويرية الجميلة عندما يتحدث عن الحياة وطبائع الكائنات ، ويصف كل ذلك وصفا يجمع بين جمال الشعر وعمق التفكير الفلسفي ، فهو لا يقرر حقائق بل يصورها ، فمثلا : لا يقول كما يقول علماء وظائف الأعضاء (الفيزيولوجيا) إن الوظيفة تخلق العضو ، بل يصور هذه الحقيقة بوصفه الحمل الوديع وكيف يحاول أن يتطعم حتى قبل أن يبرز قرناه . وهكذا يتضح كيف أن الشعر التعليمي يختلف كل الاختلاف عن النظم التعليمي ، بل إن هناك أنواعا من القصائد في القديم والحديث تدخل فيما يسميه الأوريون بالشعر الغنائي مع أنها في حقيقة الأمر تقع موقعا وسطا بين الغنائي والتعليمي ، وذلك مثل قصائد شاعر الرومان الأكبر فرجيليوس المسماه (الريفيات) ، وقصائده الأخرى المعروفة باسم (أغاني الرعاة) ففي هذه القصائد يصف الشاعر ألوانا من حياة الريف وحياة الرعاة وصفا شعري الأسلوب ، وإن لم يمنعه ذلك من أن يتخذ أيضا طابعا تعليميا ، إذ نخبنا فيها عن طريق التصوير أيضا بما يمكن أن يعتبر معرفة جديدة بألوان تلك الحياة . وبذلك يجمع بين الطابعين الغنائي والتعليمي . ولا غرابة في ذلك بعد أن أشرنا إلى أن الفوارق والحوافز بين الفنون الأدبية ليست حاسمة قاطعة ، فهناك تداخل بنسب مختلفة بين الفنون الأدبية ، أو بين بعضها والبعض الآخر .

وعلى أية حال وبصرف النظر عن فنون الشعر المختلفة ، فإننا نستطيع أن ننتهي إلى أن الموسيقى الشعرية تعتبر أحد المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن فن النثر ، مع اعترافنا بأنها ليست المقياس الوحيد ، بل يجب أن نجمع إليه مقاييس أخرى مثل :

المضمون الشعري والملكات النفسية المحالفة للشعر ، ومثل أسلوب التعبير اللغوي : فإذا اجتمعت للشعر الموسيقى والمضمون الشعري ، وأسلوب التعبير اللغوي الشعري الطابع ، استطعنا ارتكازا على هذه العناصر الثلاثة أن نميز بين الشعر والنثر .

وإن يكن هناك خلاقات كثيرة لا نظنها ستنتهي حول كل من هذه المقاييس

الثلاثة ونوعية كل منها ، فتحن نلاحظ مثلا أن موسيقى الشعر أى وزنه يختلف من لغة إلى لغة ، قد تتطور وتتغير في اللغة الواحدة بتغير العصور والبيئات والأذواق على نحو ما حدث بالنسبة لموسيقى الشعر العربى عندما تغيرت تغيراً محسوساً بتغير العصر والبيئات في الأندلس ، حيث ظهرت موسيقى الموشحات التى تختلف بوضوح عن موسيقى الشعر العربى التقليدية في المشرق . كما نشهد اليوم تطوراً واسعاً وتغيراً كبيراً لنوعية هذه الموسيقى فيما يسمى اليوم في عالمنا العربى بالشعر الجديد الذى تعتبر الوحدة الموسيقية فيه هى التفعيلة لا البيت الشعرى كله مما يؤدى إلى تقسيم البيت الواحد إلى عدة جمل موسيقية ، بل ويؤدى أيضا إلى إغفال الوحدة الموسيقية المكونة من البيت كله إغفالا تاما ، أو تقسيمها إلى فقرات تقوم كل فقرة منها على نوع خاص من الموسيقى الشعرية .

مقاييس الشعر

نستطيع أن نخلص من المناقشة السابقة إلى أن للشعر ثلاثة مقاييس أو خصائص تميزه عن النثر ، وهى :

١ - الموسيقى .

٢ - أسلوب التعبير الشعرى .

٣ - المضمون الشعرى والملكات النفسية التى يصدر عنها هذا المضمون .

أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة ، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى . فالشعر اليونانى واللاتينى القديم ، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوى للمقاطع ، وأنواع من التنسيق الموسيقى بين تلك المقاطع المختلفة الكم ، وكل مجموعة من المقاطع المختلفة الكم ، كانت تكون ما يسميه الأوريون قديما (Foot) وهو تقسيم يقابل فى عروضنا العربى ما نسميه (بالتفعيلة) ، وذلك لأن علماء العروض عند اليونان والرومان القدماء أقاموا موسيقى الشعر على التمييز بين ما يسمونه بالمقطع الطويل ، والمقطع القصير . والمقطع يتكون من حرف صامت وآخر صائت وهم يقسمون المقاطع إلى قصيرة وطويلة . والمقطع القصير يتكون من حرف صامت وحرف صائت قصير . وأما المققطع الطويل فيتكون من حرف صامت مع حرف صائت طويل . أو من ثلاثة أحرف هى . (صامت ، وصائت قصير ، وصامت) ويسمى هذا الأخير بالمقطع المغلق ، وهو يساوى فى كفه الزمنى المقطع الطويل المفتوح . والأقدام أو التفعيلات تتكون من تركيبة محددة من المقاطع كأن تتكون من مقطع طويل ومقطعين قصيرين ، أو من مقطعين طويلين ، وما إلى ذلك من التشكيلات المختلفة التى حصرها علماء العروض عند اليونان والرومان القدماء .

ومن تتابع هذه الوحدات الزمنية المختلفة الكم ، وفقا لأنماط محددة . تتكون موسيقى الشعر عندهم ، وهى الموسيقى الشعرية التى تعرف باسم الموسيقى

الكية (Quantitative) وكانت تلك الموسيقى هي كل ما يطلب في الشعر ، لأن الشعر اليوناني واللاتيني القديم لم يعرف ما نسميه بالقافية ، أما الشعر في اللغات الأوربية الحديثة فنه ما تقوم موسيقاه على نسق معين للنبرات ، أى الارتكازات الصوتية (Stress) وهذا هو الحال في الشعر الإنجليزي الذى يقسم فيه القدم أو التفعيلة إلى مقاطع يتميز بعضها عن بعض بالارتكاز الصوتي للنبرة ، ومواضع تكرارها في البيت الواحد ، مما يدعو إلى تسمية موسيقى الشعر الإنجليزي بالموسيقى الارتكازية ، وأما الشعر الفرنسى فلا عبء فيه للمقاطع ، وليست فيه نبرات أو ارتكازات صوتية كما هو الحال في الشعر الإنجليزي ، فالبيت عندهم يتكون من مجموعة من المقاطع ، أقصى عدد لها اثنا عشر مقطعا ، وهذا هو أطول محور ذلك الشعر ويسمى البحر الاسكندري Alexandrin نسبة إلى قصة الإسكندر الشعرية التى كتبت في عصر النهضة في فرنسا ، ويتولد الإحساس الموسيقي في بيت الشعر الفرنسى من طبقات الصوت عند نطق كل فقرة متكاملة المعنى والمبنى داخل كل بيت . يقول بودلير :

voi /ci /ve / /nir /le /temps / /ou /vib /rant /sur /sa
tigue / /chaque fleur / /s'évapore / /ainsi qu'un encensoir.

فالصوت يرتفع تدريجيا حتى يصل إلى قمة ارتفاعه عند نهاية الوحدة الموسيقية الأولى من البيت ، ويهبط بعد ذلك ليستأنف ارتفاعه عند نهاية الوحدة الثانية ، وكذلك في الوحدة الثالثة ، والرابعة . وهذا الارتفاع والانخفاض في الصوت يولد التموج الموسيقي الذى يتميز به الشعر الفرنسى ، ولذلك تسمى موسيقى هذا الشعر الموسيقى الموجبة Ondulante

وموسيقى الشعر في اللغات الأوربية الحديثة لا تكتفى بالموسيقى الداخلية في البيت بل تضيف إليها تلك الرتبة التى تولدها القافية ، فالشعر الفرنسى والإنجليزى وغيرهما من الشعر الأوربي الحديث شعر مقفى وإن اختلفت قافيته عن القافية في شعرنا العربى في أنها ليست قافية موحدة في القصيدة كلها كما هو الحال في شعرنا التقليدى . بل هناك أنواع من القوافى المختلفة في الشعر الأوربي فيها

القوافى التى يسمونها : القوافى المسطحة Rhimes plates وهى التى تلتزم فى كل بيتين متتاليين من الشعر مثل (٢١ - ٤٣) كما أن هناك قافية تسمى بالقافية المتعانقة Embrassee وذلك بأن تكون القافية ملتزمة فى البيت الأول والرابع (٤١ . ٣٢) فكأن القافية الأولى تحتضن القافية الأخرى . وهناك نوع ثالث من القافية يسمى المتداخلة : Croisee عندما تلتزم بين البيت الأول والثالث ، والثانى والرابع . وإن يكن الشعر الأورى قد عرف بعض الشعراء الذين لم يلتزموا أية قافية ، وفى طليعة الشعراء شكسبير فى مسرحياته ، لأنه ابتدع فى الشعر الدرامى ما يسميه الإنكليز (بالشعر الأبيض) Blank verse ويقصدون به الشعر المرسل أى المتحرر من القافية .

وأما شعرنا العربى فمن المعروف أن أساسه الموسيقى أو العناصر الأولية فى موسيقاه هى الحركة والسكون . ومن هذه الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة ، وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدم عند الغربيين . وأوزان الشعر العربى تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل ، وهى الخلافات التى لا تؤدى إلى تغيير النسق الموسيقى العام للبيت الشعرى ، وقد يكون بعضها ما لا تكاد تدركه الأذن ، وإنما يكتشف بالتقطيع لا بالترجييع وبعضها الآخر يستدرج بعمليات تعويض عند إنشاد الشعر . ومن أهم وسائل التعويض الصمت الخفيف فى بعض المواضع . ولقد حدث فى الشعر العربى المعاصر أن أخذ الشعراء يخرجون على بعض الأصول المقررة فى العروض العربى القديم وإن تكن هذه الظاهرة أقدم فى الواقع من العصر الحاضر ، ومردّها إلى الموشحات الأندلسية التى لم تلتزم فى نسقها الموسيقى أصول العروض كما أثبتنا الخليل بن أحمد . ويرجع بعض المفسرين من رجال الأدب هذه الظاهرة التى انفردت بها الأندلس ، إلى عامل التأثير بالبيئة الأندلسية ، الطبيعية والبشرية على السواء .

فمن المؤكد مثلاً أن بلاد الأندلس بما فيها من جبال وأنهار ووديان تختلف عن الصحراء العربية الرتيبة المشاهد . مما قد يكون له أثر فى تكوين ذلك الذوق

الموسيقى الذى دعا إلى الخروج على رقابة القصيدة العربية فى وزنها وقافيتها الموحدة . كما أنه من الثابت أنه قد حدثت تأثيرات متبادلة بين الشعر العربى الأندلسى ، والشعر الأوروبى ، وبخاصة الشعر الإسباني والفرنسى والبروفنسالى ، وربما كان للموسيقى الأوربية ، أثر فى ظهور الموسيقى الخاصة بالموشحات . ومنذ أن أخذ عالمنا العربى يزداد اتصالاً بالآداب العالمية ، بعد أن خرجنا من القمقم التركى ، وفتحنا النوافذ على العالم الأجنبى ، وتوثقت صلتنا بالآداب الأوربية منذ أواخر القرن الماضى ، ثم أوائل القرن الحاضر حيث ظهرت دعوات التجديد ، القائمة على المعجوم على عمود الشعر العربى التقليدى ، والدعوة إلى تجديد الشعر العربى - لم تقف هذه الدعوة عند تجديد مضمون الشعر فحسب ، بل دعت أيضاً إلى التجديد فى قالبه الموسيقى ، وإن تكن الدعوة إلى التجديد فى المضمون قد كانت هى الغالبة عند دعاة التجديد بينما ظلت الدعوة إلى التجديد فى القالب الموسيقى ضيقة محدودة ، فى حين رأينا الدعوة إلى التجديد فى القالب الموسيقى تزداد بعد ذلك شيئاً فشيئاً ، وتواكب الدعوة إلى التجديد فى المضمون وتعادها فى الأهمية ، حتى انتهى الأمر بظهور ما يعرف اليوم بالشعر الجديد ، وهو أجراً شعر خرج على القوالب الموسيقية المتوارثة فى شعرنا العربى ، ففى جيل العقاد والمازنى وشكرى مثلاً ، بل وأحمد زكى أبو شادى وجماعة أبولو - والمهجرين - رأيناهم يتحللون أحياناً من القافية الموحدة ليأخذوا بنظام القافية المزدوجة أو المتداخلة أو المتعاقبة ، كما رأيناهم يحددون أحياناً فى النسق العام للقصيدة ، فبدلاً من القصيدة الموحدة المرتبة رأيناهم يكتبون أحياناً ما سموه - أخذاً عن الغربيين - (بالسوناتا) وهى كلمة إيطالية الأصل ، كانت تطلق على قصيدة تتكون من أربعة عشر بيتاً على نحو ما فعل رائد هذا النوع من القصائد وهو (بترارك) الذى عاش فى عصر النهضة فى إيطاليا ، وكانت له حبيبة اسمها (لورا) أحبها حباً عذرياً حاراً شبه صوفى ، حتى اقترن اسمه باسمها على نحو ما حدث فى أدبنا العربى فى العصر الأموى فى الحجاز بين كثير وعزة ، وقيس ولبنى ، وقيس الجنون ولبنى ، وجميل وبشبه ، وغيرهم . والسوناتا البتراركية تنقسم إلى أربع فقرات الأولى والثانية تتألف كل منهما من أربعة أبيات ،

والثالثة والرابعة تتألف كل منهما من ثلاثة أبيات فيكون المجموع أربعة عشر بيتا كما قلنا ، ولكن البيت بشطريه ظل مع ذلك الوحدة الموسيقية فى النسق الموسيقى للقصيدَة حتى ظهر فى السنوات الأخيرة ما يعرف بالشعر الجديد الذى يلوح أن شعراء العراق كانوا من رواده الأوائل ، وهو شعر لم يعد يعتبر فيه البيت الوحدة الموسيقية للقصيدَة ، بل تعتبر التفعيلة الواحدة هى تلك الوحدة ، ولا يلترم الشاعر بعدد محدد من التفعيلات فى السطر الواحد بل يوزعها بين السطور بأعداد مختلفة قد تصل إلى ثلاث تفعيلات . وقد يكفى السطر بواحدة على أساس تجزئة المعنى أو العاطفة وتماز كل جزء منها واستئناف فكرة أو عاطفة أخرى . ويلوح أن هذا النوع من الموسيقى يلائم الموضوعات القصصية أو الدرامية ، حيث تصبح القصيدة كلها ، بحكم الضرورة ونتيجة لوحدة موضوعها القصصى أو الدرامى ، وحدة موسيقية أيضا ، أى أن الوحدة فيها تتحول إلى وحدة فى المضمون ، أى وحدة عضوية ، ووحدة فى النسق الموسيقى . والشعراء الذين يعرفون صناعة الشعر تسلم لهم الموسيقى فى مثل هذا النوع من الشعر ، أى أننا نستطيع أن نقطع القصيدة كلها إلى تفعيلات عروضية ، وهم يرون أنهم يحتفظون بذلك لشعرهم بالموسيقى الواجب الاحتفاظ بها لكل شعر ، كأحد المقاييس التى تميز الشعر عن النثر .

ولكننا نحس بأن هذا النوع من الشعر إذا كان يحتفظ بالكم الموسيقى أى بالوحدة الزمنية التى تتكون من التفعيلة ، وطريقه البناء الداخلى لكل تفعيلة ، إلا أن الخروج على البيت كوحدة موسيقية يضعف الإحساس بما يسمونه فى علم الموسيقى بالإيقاع « Rythme » وهو تردد ظاهرة معينة على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة ، داخل الوحدة الموسيقية . وقد تكون هذه الظاهرة صمنا خفيفا أو سكونا أو حركة معينة . والذهاب بالإيقاع أو ضعفه فى الشعر الجديد ، هو الحافز للثورة ضده ، لأن ضعف الإيقاع فى هذا الشعر يقلق الآذان التى اعتادت على وضوح الإيقاع فى النمط التقليدى للشعر العربى ، القائم على اعتبار البيت كله بتفاعيله المحددة الوحدة الموسيقية للقصيدَة .

والفارق الكبير الذى يدوبين الشعر التقليدى والشعر الجديد القائم فى وحدته الموسيقية على التفعلية إنما يرجع إلى ضعف الإيقاع فى موسيقى الشعر الجديد . وعالمنا العربى قد ألف فى شعره وفى موسيقاه الإيقاع الواضح الرنان بحيث يبدو له الشعر الجديد غير الواضح الإيقاع ولا رتيبه - شعرا لا موسيقى فيه . وليس من السهل تغيير النمط الموسيقى الذى ألفناه ، ومن هنا تأتى المعارضة الشديدة لهذا النمط الجديد من الموسيقى الشعرية بالرغم من أنه قد أخذ يتكون لدينا تراث جيد من هذا الشعر الجديد ، فى دواوين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وفدوى طوقان أحيانا ، وسلمى الخضراء الجيوسي وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وملك عبد العزيز . وإن يكن هذا النمط الشعرى الجديد يساء فهمه أحيانا حتى يختلط عند البعض بما كنا نسميه الشعر المنشور أى غير الملتزم بتفاعيل العروض ، على نحو ما كان يكتب جبران خليل جبران فى المهجر ، والأستاذ حسين عفيف فى القاهرة .

ومن البين أن الإيقاع عنصر تأثيرى فعال فى الشعر الذى ينشد فى المحافل العامة ويتخذ طابع القصائد الخطابية ، ولذلك لا زلنا نحس بأن القصيدة القائمة على وحدة البيت هى القصيدة التى تصلح للإلقاء فى المحافل ، والتأثير فى الجماهير . وأما الشعر الجديد الذى يحتفظ باللحن الموسيقى ولكنه لا يبرز الإيقاع فهو شعر أصح للقراءة منه للإنشاد ، وللمناجاة منه للخطابة فى الجماهير . وهو فى الغالب أقرب إلى الخمس منه إلى الجهر بحكم هدوء موسيقاه ونعومتها ، إذا قورنت بجهازة الموسيقى الشعرية المعتمدة أصلا وبوجه خاص على الإيقاع الذى يتولد من تجمع عدة تفاعيل على نمط رتيب داخل البيت ، باعتباره الوحدة الموسيقية فى القصيدة العربية التقليدية .

وإذا نجح هذا التطور ، وأصبح شعرنا العربى كله يجرى على هذا النمط الموسيقى الجديد . فأكبر الظن أن هذا الشعر العربى سيغير عندئذ وظيفته التقليدية ك شعر كان يلقى منذ الجاهلية ، أو على الأصح ينشد فى القبائل والجماهير للتأثير فيها ، حيث سيصبح شعرا يقرأ أولا وقبل كل شئ فى هدوء وتأمل وامتصاص بطىء لرحيقه .

المضمون والملكات الخالقة :

قلنا إن النظم وحده لا يكفي في تمييز الشعر عن النثر ، فهناك منظومات لا تكاد تمت للشعر بصلة رغم نظمها وفقا لبحور الشعر كألفية ابن مالك وغيرها ، وإنما هناك خصائص كبرى يجب أن تتوفر إلى جوار النظم لتمييز الشعر عن النثر . ومن هذه الخصائص المضمون الشعري والملكات النفسية التي تخلق الشعر ، وهي ملكات يلوح لنا أنها تختلف عن الملكات والاستعدادات التي يصدر عنها النثر . وإذا صح أن الشعر هو ما أشعرك أى ما أثار مشاعرك ، فإن التلوين العاطفي للمضمون الشعري يعتبر من الميزات أو المقاييس الهامة التي تميز الشعر عن النثر ، فالشعر لا يمكن أن يكون مضمونه تقريريا خالصا لحقائق فكرية أو رياضية أو علمية جافة . وما نسميه في شعرنا العربي بشعر الحكمة ، إنما ندخله في الشعر لا لأنه منظوم فحسب بل ولأن مضمونه الفكرى يمس مشاعرنا وعقولنا ، ويشير فينا التأمل الوثيق الصلة بمشاعرنا لاتصال هذا المضمون الفكرى بحياة الإنسان ومصيره . كما أن شعر الحكمة لا بد أن يتمتع أيضا بالقيم الجمالية الخاصة بالشعر ، وهي القيم التابعة عن طبيعة الأسلوب الشعري ، من حيث أنه أسلوب تصوير يبنى لا مجرد تقرير حكمة أو فكرة وتسجيلها بألفاظ عادية ، لا جمال في صورها وتراكيبها وإيجاءاتها المختلفة .

فالشعر في نهاية الأمر هو ما يخاطب الوجدان البشرى . ويستطيع أن يشيره ويحرك كوامنه ، بفضل مضمونه الشعري . وفرق كبير بين المضمون الشعري ومضمون النثر التقريرى القائم على مجرد تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية . وعند حديث الشعر عن مثل هذه القضايا لا بد له من أن يلونها بألوان عاطفية ، أو أن يعمل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الإنسانى على نحو مباشر أو رمزى لكى يبرز هذا الوجدان فيستحق أن يسمى شعرا ، وإلا انحاز إلى جانب النظم أو إلى جانب النثر رغم استقامة وزنه العروضى .

وينبنى على هذه الحقائق الخاصة بالمضمون الشعري ، تمييز النقاد بين الملكات النفسية القادرة على خلق الشعر والملكات الأخرى التي تختص بالنثر ، فالنفوس الشاعرة نفوس حساسة بالضرورة تولد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون - انطباعات عاطفية ، تثير مشاعرها ، وتحرك خيالها الذي يستطيع أن يقتنص الصور البيانية التي يسكنها انطباعاته وأحاسيس وجدانه ، كما أن الشعر القوي يحتاج إلى ملكة التركيب والتركيز والبلورة الفكرية والعاطفية ، فالشعر لا يصدر عن عقل تحليلي يضع المقدمات ليستخلص منها نتائج ، ويعمل بواسطة قضايا المنطق الشكلي الأرسطاليسي .

الأسلوب الشعري :

قد لا يكفي النظم والمضمون الشعري والملكات الخالقة لتمييز الشعر عن النثر وذلك لأن الشعر يعتبر دائما فنا جميلا لا في بنائه وحده ، بل وفي تفصيلات أسلوبه التعبيري . وعن الطبيعة الجمالية للشعر تنبثق عدة قضايا : منها قضية اللغة الشعرية أو معجم الشعر ، وهل هناك ألفاظ نثرية بطبيعتها ولا يجوز لها أن تقتحم محراب الشعر أم أن جميع ألفاظ اللغة صالحة للتعبير عن الشعر والنثر على السواء ، وأن العبرة بطريقة استخدامها وموضوع ورودها في السياق الشعري . وهذه قضية خلافية كبيرة ، وقد انقسم بصدها كبار شعراء إنجلترا خاصة في أواخر القرن الماضي ، فقال بعضهم : إن للشعر معجمه الخاص ، وإن هناك ألفاظا لا تصلح إطلاقا للتعبير الشعري ، ويجب أن تنحى عن معجم الشعر ، بينما قال نفر آخر : إن القبح والابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ ، وإنما هما في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس ، وما اللفظ إلا وعاء ، والأشياء بمحتوياتها لا بأوعيتها . فعندما يكون الإحساس دميما أو الفكرة مبتذلة ، لا بد أن ينضح القبح أو الابتذال في اللفظ المستعمل حتى ولو كان هذا اللفظ من لغة الشعر المتقنة ، واللغة لا ذنب لها في القبح أو الابتذال . ويرى أصحاب هذا الرأي أن العبرة ليست بمفردات اللغة بل بجملها وتراكيبها ، وطرائق التعبير فيها . واللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية

والشيء الذى يجب أن يحرص عليه الشاعر هو أن يتعد عن الأسلوب التقريرى المسطح الخالى من كل تصوير أو تنوء بياى .

والأدب عامة . والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البيانى ، أى التعبير عن طريق الصورة ، فبدلاً من أن يقول الناثر مثلاً : لقد أنهك العرب الفرس يقول الأعشى : إن العرب تركوا الفرس و « قد حسوا من أنفاسهم جرعا » . ولقد يقول ناثر مثلاً : إنه قد عاش حياة مملّة ، بينما يقول الكاتب الفرنسى الشاعرى الروحى شاتو بريان : « لقد تئاءبت الحياة فلتذهب إلى حيث تريد » . ونفس الكاتب نراه فى وصف قصر أسرته يحدثنا عن الغرفة التى « أنزل به أهله فيها الحياة » فهذا تصوير بياى حيث قال : « أنزلوا بى فيها الحياة » Subir la vie . ولقد درس علماء البلاغة عند العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة مفصلة وبخاصة عبد القاهر الجرجانى فى « اسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللفظية فى كتابه « مرالصناعتين » . ولكن الشيء الذى جد على أسلوب الشعر البيانى فى عصرنا الحاضر أخذاً عن الغرب من ناحية الأساس النظرى والتحليل التطبيقى - هو الرمز كوسيلة للتعبير الشعرى . والرمز غير اللغز وما ينبغى أن يكونه ، وإلا عد عيباً وتخطيطاً فى التعبير وعجزاً عن الفهم والإبانة ، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز ، وإنما يجب أن يظل الرمز على شفافية تتم عما خلفه ، أو توحى بمضمونه ، بل وباستطاعتنا أن نرجع الرمز فى التعبير الشعرى إلى الأصل العام لنظرية المجاز اللغوى كما عرفها أسلافنا أخذاً عن تحليلات أرسطو فى الفصل الثالث من كتابه « الخطابة » فالمجاز فى أساسه النظرى قائم على نقل لفظ من مجال إلى آخر يجمع الشبه بينهما ، وإن يكن علماؤنا القدماء قد قصرُوا الشبه على الناحية الظاهرية وعلى أساس هذا التشابه الجامع بين طرفى المجاز حلل علماؤنا التشبيه وأنواع الاستعارات المختلفة ، ونحن نلاحظ شيئاً مشابهاً عند الغربيين فى الأساس النظرى العام الذى وضعوه لرمزية التعبير الشعرى . ولقد أجمل بودلير هذا الأساس النظرى العام فى بيت شعر له يقول فيه : « إن الأصوات والألوان والعطور تتجاوب » وتفسير هذا البيت هو أن الألفاظ

والصفات المتصلة بعالم معين من عالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس ، كعون قوى على التعبير والإيحاء . فالشاعر الهندي طاغور مثلا يتحدث في أحد قصائده عما يسميه « السكون الشمس » . والسكون شيء ندركه بالأذن ، بينما الإشفاق ندركه بالبصر أو الحس ، ولكنه نقل صفة من عالم البصريات إلى عالم السمعيات بجامع الأثر النفسى للفظين ، فهو يريد أن يصف السكون الخاص الذى يتحدث عنه فى قصيدته بأنه لم يكن سكونا مقبضا كشيء ، بل كان مبهجا لروحه ، ولم يجد سبيلا للتعبير عن البهجة التى تتنافى فى الغالب مع ركود السكون خير من أن يستعمل لفظة « الشمس » التى توحى بالبهجة ليصف هذا السكون ، وكان عمله هذا ضربا جديدا من المجاز على أساس نقل لفظ من عالم من عوالم الحس إلى عالم آخر ، ولكن بجامع غير جامع المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء ، بل كان أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسى . وكأن الشعراء فى أوروبا قد أضافوا بذلك نوعا جديدا إلى أنواع المجاز التى قلناها أسلافنا العرب بحثا وتفصيلا ، وإن سموا هذا النوع الجديد من المجاز باسم « الرمز والرمزية » فى التعبير الشعرى .

ووظيفة الرمز بعد ذلك ، تختلف عن أوجه المجازات والاستعارات والتشبيهات التى عرفها علماءنا فى أنها ليست وسيلة للتجسيد أو التصوير ، بل وسيلة للإيحاء بالمضمون العاطفى أو الفكرى الكامن خلف اللفظ المستعمل كرمز . فالإشفاق لا يقصد به عند « طاغور » تجسيد للسكون أو تصوير له ، بل المقصود هو الإيحاء بالبهجة التى استشعرها الشاعر من السكون المحيط به وأحس فيها ما يشبه بهجة الشمس المشرقة ، فالرمز ليست وظيفته وظيفة تجسيدية ولا تصويرية ، بل وظيفة إيحائية . وهكذا يتميز الرمز فى التعبير الشعرى الحديث عن مجازاتنا القديمة فى أساسه الفلسفى وفى وظيفته على السواء .

الخصائص الخاصة

حددنا الخصائص التي يتميز بها الشعر عن النثر ، في الموسيقى اللغوية أى النظم ، والمضمون الشعرى والملكات الخالقة له ، ثم أسلوب التعبير الشعرى . ولكن الشعر بعد ذلك انقسم منذ عصر اليونان القدماء إلى أربعة أقسام أو أنواع يتميز كل منها عن الآخر بمضمونه أحيانا ، وبمضمونه وشكله الفنى أى قلبه أحيانا أخرى ، وهذه الأنواع الأربعة هى : الشعر الغنائى ، الشعر الملحمى ، الشعر الدرامى ، الشعر التعليمى . وقلنا إن البدهاة توحى بأن الشعر الغنائى قد كان أسبق هذه الأنواع الأربعة إلى الظهور فى حياة البشر باعتبار أنه ينبع عن ضرورة نفسية وجدانية ، لا بد أنها لازمت الإنسان منذ نشأته الأولى وهى حاجته إلى التعبير عن مشاعره ، والتغنى بها فى قالب يشبع إحساسه ويشغى نفسه مما تجد ، ولكننا نلاحظ أن هذا الشعر الغنائى لم يؤخذ فى تدوينه والاحتفاظ به إلا فى مرحلة تلت تدوين الشعر الملحمى ، مما دفع مؤرخى الأدب إلى القول بأن الشعر الملحمى قد كان أسبق أنواع الشعر إلى الظهور بين البشر على أساس أن أقدم ما دون ووصل إلينا من الشعر اليونانى القديم قد كان. شعر الملاحم ، وبخاصة « الإلياذة والأوديسة » لشاعر الملاحم الأكبر هوميروس . والمؤرخون يرجعون شعر هوميروس الملحمى إلى القرن العاشر قبل الميلاد تقريبا ، بينما نلاحظ أن أقدم نصوص الشعر الغنائى التى وصلتنا عن اليونان القدماء لا ترجع فى القدم إلى أبعد من القرن السادس قبل الميلاد ، بينما الشعر الدرامى يأتى فى تاريخه بعد الشعر الغنائى ، إذ لا يتجاوز فى القدم القرن السادس قبل الميلاد أيضا وكذلك الشعر التعليمى الذى ظهر فى نفس القرن .

والسبب فى هذا الترتيب التاريخى لتدوين كل من هذه الأنواع نستطيع بسهولة تفسيره بأن الشعر الملحمى قد كان يحل عندئذ محل التاريخ لأقدم عصور الشعب اليونانى القديم . فبمجرد أن أخذ المجتمع يعى ماضيه رأيناه يحرص على تدوينه فى صورة الملاحم الشعرية ، وكان هذا التاريخ لتلك العصور الموهلة فى

القدم يختلط عندئذ بالأساطير ، أى أن الحقائق التاريخية كانت تتخذ طابعا أسطوريا غذاء الخيال البدائي بعجائب الأمور وغرائبها عن طريق المبالغة والتهويل حيناً . وعن طريق التخيل والتهويم حيناً آخر . والعلماء يختلفون حتى اليوم فى كيفية ظهور فن الملحمة عند اليونان القدماء فمنهم من يرى أن الإلياذة والأوديسة لم يكتبها هوميروس دفعة واحدة ، بل ولا انفرد بتأليفها وإنما كتبها شعراء شعبيون ، أضاف كل منهم إلى سابقه جزءاً جديداً فى كل من الملحمتين ، وكان هوميروس واحداً من هؤلاء الشعراء ، ولعله أنشأ أجزاء كبيرة من الملحمتين هى التى دعت إلى نسبتها إليه ، حتى إذا جاء حكم الحاكم الآثينى المستبد « بيزيستراتوس » ألف لجنة فى القرن السادس قبل الميلاد لجمع الملحمتين وتدوينها ، منسوبيتين إلى هوميروس الذى جرت التقاليد الشفوية عندئذ على اعتباره مؤلفهما . وقالوا إنه كان شاعراً ضرباً من جنس ، وكان يحفظ الملحمتين حفظاً كاملاً وينشدهما فى القصور والمحافل مع مصاحبة الربابة ، على نحو ما كان يفعل فى عالمنا العربى حتى السنوات الأخيرة رواة منجولون ينشدون فى المدن والقرى ملاحمنا الشعبية المعروفة ، كملحمة عنتره والحلال ، وذلك بينما يرى مؤرخون آخرون أن هوميروس هو الذى ألف الملحمتين كاملتين ، وأن نسبتها إليه صحيحة لما فى الملحمتين من وحدة الأسلوب الشعرى والتصوير الحضارى ، وفى الفن الشعرى بوجه عام . كما أن هناك فريقاً ثالثاً . يرى أن هناك أجزاء قليلة من الملحمتين ألفت بعد هوميروس وألصقت بالملحمتين إلصاقاً بدافع سياسى أو اجتماعى يرجع إلى التفاخر بين القبائل الإغريقية القديمة ، وحرص كل قبيلة على ورود ذكرها بالملحمتين ، وأن يتغنى ببطولة أجدادها فى الحروب والمظفرات الخالدة التى تتحدث عنها الملحمتان ، وذلك على نحو ما رأينا الشعبية ، أى التفاضل بين الأجناس التى اعتنقت الإسلام فى العصر العباسى - تدفع إلى انتحال بعض الشعر الجاهلى الذى يشيد بأسلوب تلك الشعوب ، وما كان لها من بلاغة قديمة ^(١) . ولكن الشك فى هذه الأجزاء القليلة من الملحمتين لا يقدر فى

(١) راجع الفصل الخاص بالشعرية وانتحال الشعر فى الأدب الجاهلى لطف حسين .

الرأى الذى يتمسك بنسبتها الصحيحة إلى الشاعر «هوميروس» ، ولفظة هوميروس معناها «الضرب» .

وعند الحديث عن فن الملاحم الشعرية اعتبرت الإلياذة والأوديسة نموذجا للفن الملحمى ، وحدد مؤرخو الآداب العالمية خصائص الملحمة على هذا الأساس ، فأصبحت من المتفق عليها بين جميع النقاد العالمين على أساس الخصائص التى تتميز بها الملحمة الهوميرية . ومن الممكن أن نعرف الملحمة على أساس الإلياذة والأوديسة بأنها قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور ، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها .

فالإلياذة مثلا معناها «أغنية اليون» "Ilion" واليون هذه اسم لمدينة كانت توجد فى آسيا الصغرى بالقرب من مدينة «أزمير» وهى المدينة التى كانت تسمى أيضا بمدينة «طروادة» ، فأغنية «اليون» معناها أغنية «طروادة» ، والملحمة تقع فى أربعة وعشرين نشيدا يتراوح كل منها بين (٥٠٠ - ٨٠٠) بيت من الشعر ، أى أن الإلياذة تقع فيما يقرب من ستة عشر ألف بيت من الشعر ، وهى تقص أحداث الفترة الأخيرة من حرب عيفة كانت قد قامت بين إغريق أوروبا ، وأهل طروادة فى آسيا الصغرى . والظاهر أن تلك الحرب قد دامت عشر سنوات ، ولكن الإلياذة لا تقص أحداث كل تلك الحرب ، بل تقتصر على تصوير أحداث السنة الأخيرة . ويقول خيال الشاعر الذى نظمها : إن سبب تلك الحرب قد كان اختطاف أحد أمراء طروادة المسمى «باريس» لزوجته أحد ملوك الإغريق وهو «مينيلاوس» ملك مدينة «طيبة» ، واسم هذه الزوجة الفاتنة «هيلانة» التى رآها «باريس» وهى تستحم مع وصيفاتها على شاطئ البحر أثناء مروره بسفينة على ذلك الشاطئ وراقه جمالها ، فاحتال حتى اختطفها وعاد بها إلى طروادة ، فتناهر الإغريق وجند كل ملك من ملوكهم جيشا ونصبوا على الجيش الكبير المشترك «أجاممنون» الذى يسميه هوميروس «ملك الملوك» . وأبحرت السفن الإغريقية حاملة الجنود إلى شاطئ آسيا الصغرى حيث حاصروا

« طروادة لاسترداد ملكتهم الحساء » هيلانة » ودام الحصار عشر سنوات وقص علينا هوميروس في الإلياذة أحداث السنة الأخيرة من هذا الحصار ، ولم ينبئنا كيف انتهت هذه المعركة ، ولكننا علمنا بنهايتها من ملحمة « الإنيادة » حيث أخبرنا مؤلفها الشاعر الروماني فرجيليوس أن اليونان لم يستطيعوا اقتحام أسوار طروادة إلا بالحيلة الذكية التي لا تزال تعرف في العالم كله حتى اليوم باسم حصان طروادة » وذلك لأنهم صنعوا حصانا ضخما من الخشب وضعوا في بطنه الجنود المدججين بالسلاح ، ثم تظاهروا بالانسحاب إلى سفنهم استعدادا للعودة إلى وطنهم بأسا من اقتحام الأسوار ، وأخذ الطرواديون بهذه الخديعة ، فأسرعوا إلى الحصان ظانين أنه غنيمة حرب باردة . ولما كان الحصان من الضخامة بحيث لا يمكن إدخاله من أى باب من أبواب الأسوار فقد حطموه بأنفسهم جزءا من تلك الأسوار لإدخال الحصان إلى المدينة ، وما أن دخل حتى فتح الجنود الكامنون في جوفه باب بطنه ووثبوا على الأرض ليدبحوا الحراس ويفتحوا أبواب الأسوار لبقية الجنود الإغريق الذين عادوا بسرعة من الشاطئ ليدخلوا المدينة من كافة أبوابها ويستولوا عليها حتى أصبح حصان طروادة في العالم كله رمزا للخديعة الماكرة ، المحكمة الأطراف .

وبالرغم من أن الإلياذة لا تتحدث إلا عن أحداث السنة العاشرة من حرب طروادة إلا أن الشاعر قد استطاع أن يضمن لها الوحدة الفنية بتركيز حديثه على حادثة واحدة ينبئنا عنها منذ مطلع ملحمة عندما يطلب إلى ربة الشعر أن تلهمه القدرة على وصف غضب البطل أخيل بن « فيلا » وما كان لهذا الغضب من نتائج خطيرة أوشكت أن تنزل الهزيمة بالإغريق بسبب ما تبع غضبه واعتزاله القتال من هزائم نزلت بالإغريق ، وذلك لأن البطل « أخيل » غضب من ملك الملوك « أجاممنون » القائد العام للجيش الإغريقية لأن هذا أراد أن يستأثر دونه بأسيرة حسنة وقت بين يدي أخيل فغضب « أخيل » واعتزل القتال الذي دارت دائرته على الإغريق ، وعبثا حاول قواد الإغريق استرضاءه والاعتذار له عن أثره « أجاممنون » ولكنه لم يقبل عذرا لكبريائه المجروحة ، ومع ذلك نرى

هذا البطل المغوار ينسى غضبه وينسى كبرياءه عندما تأتبه الأنباء بأن صديق قلبه « باتروكل » البطل اليوناني قد استطاع بطل طروادة « هكتور ابن بريام » أن يهزمه وأن يقتله ، وحزن « أخيل » لقتل صديقه العزيز وثارت نخوته فعاد إلى القتال ليستقم لصديقه الشهيد .

وبالفعل نازل « أخيل » هكتور واستطاع أن يهزمه وأن يقتله ، ثم يشد جثته إلى عربته ويحرقها حول ميدان القتال عدة دورات حتى جاءه والد « هكتور » بريام ملك طروادة ضارعا مستشفعا كي يرد إلى « أخيل » جثة ابنه الشهيد حتى يواريه التراب . لأن الإغريق القدماء كانوا يعتقدون أن الجنة التي لا توارى التراب تظل روحها هائجة شقية متمردة أبد السنين . ويرق قلب البطل « أخيل » لضراعة هذا الشيخ في مشهد نبيل بالغ التأثير فيقبل رد جثة هكتور إلى أبيه وبذلك تنتهي الإلياذة . وأتم - كما قلنا - شاعر الرومان الأكبر « فيرجيليوس » بقية أحداث حرب طروادة في ملحمة « الإلياذة » ومنها نعرف أن « أخيل » نفسه قد لقي بعد ذلك حتفه . ولسخرية القدر أنه الموت من أمير طروادة الرقيق المستهر « باريس » خاطف « هيلانة » والمتسبب في تلك الحرب . وإن يكن موت « أخيل » لا يعزوه الشاعر الروماني الكبير إلى بطولية أو شجاعة في « باريس » بل يعزوه إلى إرادة القدر ، وذلك لأن البطل « أخيل » نصف الإله كانت أمه « ثيتيس » قد حصنته ضد كافة السهام عند مولده بغمسه في الماء المقدس ولكنها نسيت أن تبلل بهذا الماء عقب ساقه الذي كانت تقبض عليه أثناء غمس الطفل في الماء فلم يثقل العقب ، وبالتالي لم يحصن ضد السهام ، وبمصادفة أرادها القدر أصابه سهم « باريس » في عقبه هذا ، وكان في ذلك موته ، مما جعل من كعب « أخيل » مثالا يضرب في العالم أجمع وفي كافة الآداب الإنسانية للتدليل على أن كل إنسان مهما عظم وسما لا يخلو من كعب « أخيل » ، أي من موضع ضعف فيه يمكن النفاذ إليه من خلاله وطعته فيه ، ويقول المثل الفرنسي :

Chacun a un talon d'Achille

هذه هي الحادثة الكبرى التي تكون الوحدة الفنية للملحمة « الإلياذة » وإن

تكن أحداث فرعية كثيرة ومعارك ومنازلات عديدة بين الأبطال تتخلل هذه الحادثة الضخمة التي تعتبر مثابة الخيط الذى تنتظم فيه كل هذه الأحداث كما تنتظم حبات العقد فى خيطها ولذلك اعتبرت الإلياذة متمنعة بالوحدة العضوية الفنية ، كقصة تقوم على حدث كبير ابتداءً وتطور وتأزم ثم سار نحو الحل النهائى فى خاتمة الملحمة ، وكأنها دراما طويلة عاتية .

وننظر فى هذه الملحمة فنجد أنها تقوم على القصة التى ذكرناها وهى قصة قومية بالنسبة للإغريق القدماء الذين نبغ من بينهم « هوميروس » مؤلفها ، كما أنها قصة مستمدة من تاريخ الإغريق الأسطورى الذى يمتزج فيه الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأسطورة ، ففيها من الأحداث الخارقة والبطولات الأسطورية ما يبعد بها عن أى واقع إنسانى ، بل إن الآلهة نفسها لتشارك فى القتال مع البشر فى هذه الملحمة ويتعصب بعضهم للإغريق بينما يتعصب البعض الآخر للطوراديين . وكانت آفة الحكمة والذكاء « بالاس آتيني » المعروفة عند الرومان باسم « منيرفا » من كبار الآلهة الذين تعصبوا لليونان ، ولربما كان ذلك لأن اليونان كانوا رواد الحكمة والذكاء ، وتقول الأسطورة : إن هذه الآلهة قد ولدت من عقل كبير الآلهة « زيوس » وأن طريقة ميلادها تمت بأن طلب كبير الآلهة من « هيفايستوس » إله الحدادين بأن يضرب بيلطته جمجمة « زيوس » فانشقت وخرجت منها ربة الحكمة والذكاء ، وهى مدججة برمح رمزا لطبيعة الحكمة والذكاء الإلهية ، وإلى أن الحكمة والذكاء هى أمضى سلاح فى الحياة البشرية والألهة معا بدليل أن ربتها قد خرجت من عقل كبير الآلهة مدججة بالرمح رمزا للقوة والنفاذ .

وهكذا يتضح لنا معنى التعريف الذى ذكرناه للملحمة استنتاجا من تحليل الإلياذة ، من حيث أن الملحمة قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير . ولما كانت الإلياذة وشقيقتها الأوديسة قد أصابتا من النجاح الإنسانى العام أسماء - فقد تحدد معنى الملحمة وخصائصها المميزة على أساس الخصائص المميزة للإلياذة على نحو ما استخلصنا فيما سبق . وبالرغم من أن عشرات الشعراء فى كافة الآداب الأوربية قد كتبوا

بعد ذلك قصائد شعرية مطولة ومقسمة إلى فصول أو أناشيد متلاحقة في شتى الموضوعات ، وأرادوا تسميتها « ملاحم » - فإن هذه المحاولة لم تنجح بعد أن حددت ملامح الملحمة تحديدا نهائيا بفضل عبقرية « هوميروس » في الإلياذة والأوديسة ، ثم في « إنيادة » فيرجيلوس . فقد كتب في القرن السادس عشر مثلا الشاعر الفرنسي الكبير « رونسار » قصيدة مطولة سماها « ملحمة » عنوانها « الفرنسياد » ، كما كتب في إيطاليا في أوائل عصر النهضة شاعرها الأكبر « دانتي » قصيدته المطولة المكونة من ثلاثة مجلدات كبيرة سميت « الكوميديا الإلهية » التي يصف فيها رحلته بمصاحبة « فيرجيلوس » إلى الجحيم وإلى الفردوس ، وإلى « المطهر » المعروف في ديننا الإسلامي باسم « الأعراف » .

وكذلك الأمر بالنسبة للمطولات الأخرى التي كتبت منذ عصر النهضة الأوروبية حتى اليوم ، كالفردوس المفقود « الملتون » ، « الفردوس المستراد » له أيضا ، و « الهزرياد » أي أنشودة الملك « هنرى » لفولتير ، و « أسطورة القرون » لفكتور هيجو ، فكلها من المطولات التي تسمى أحيانا من باب التجوز « ملاحم » وإن لم تكن في الواقع كذلك ، وذلك لعدم اتسامها بالخصائص الفنية والروحية التي عرف بها فن الملاحم عند رائد هذا الفن « هوميروس » ومن تحليل ملحمتيه استخلصت أصول هذا الفن .

والآن ما هي تلك المميزات الفنية والإنسانية التي جعلت ملحمتي هوميروس المثل الأعلى لهذا الفن ؟ وما هي خصائصه المميزة ؟

يعنى المؤرخون والباحثون في دراساتهم للمحمتي هوميروس باستخلاص ملامح الحياة البدائية للبشر منها ، وهذه دراسة وثائقية تنظر إلى الملحميتين كوثيقتين خطيرتين من وثائق التاريخ ليس لدينا مثلها ، ولكن الأدباء والفنانين والنقاد ينظرون إليهما أيضا من الناحية الإنسانية والجمالية الخاصة لاستخلاص تلك السمات التي تجعل منهما شبه معجزة بشرية . والواقع أن شعر هوميروس من شعر الفطرة التي تفتحت على مشاهد الحياة والطبيعة ومعتقدات الإنسان الأول وهي لا تزال غضة فأنفعلت بها ، وأطلقت خيالها الفطري في مجالات التصور

والمبالغات الساذجة الساحرة ، وكل ذلك مع الخلو من التكلف أو التصنع أو الافتعال ومع الصدق في فهم النفس البشرية كما تنعكس في نفس صافية لم تعقدها بعد الحضارة ولم ينم فيها التفكير الوضعي المنطقي الذي يتأني على التصديق ، ويظن أن النفس البشرية يمكن أن تقاس أبعادها بقياس المنطق وحساب الأرقام ، فهو ميروس مثلا يستخدم الصفات في وصفه للناس والأشياء على نحو فريد في اللغة ، نابع من طبيعة الإنسان الفطرية . وهذا واضح تماما في استخدامه لما يسميه علماء الجبال اللغوي باسم صفات « الماهية » *epithetes de nature* وذلك لأن الصفات تستخدم عادة لتمييز الموصوف عن غيره عندما نقول : الرجل الكريم تمييزا له عن البخل ، أو البيت القديم تمييزا له عن الجديد ، بينما هناك صفات أخرى ترد على الموصوف لتحديد وإبراز صفة ملازمة لطبيعته وهي التي نسميها بصفة « الماهية » أي التي تبرز ماهية الشيء أو خاصية من خصائصه لا لكي تميزه عن غيره ، مثل قولنا : الله الحي الباقي ، فنحن لا نصف الله هنا بأنه حي وبقا لتمييزه عن إله آخر غير حي ولا باق ، وإنما لنحدد ماهيته ونبرز الخصائص الملازمة لهذه الماهية .

وفي شعر هوميروس نلتقي بمئات من هذه الصفات الجميلة حيث لا يرد الموصوف في أي بيت من أبياته إلا مردفا بهذه الصفة مثل : « هيلانة العميقة الحزام » و « آندروماك زوجة هيكتور البيضاء الذراعين » و « أخيل الخفيف الأرجل » و « الفجر ذو الأصابع الوردية » و « البحر المائي » وكثير من أمثال هذه الصفات التي نلتقي بها دائما في أشعار هوميروس وكأننا نلتقي بأصدقاء اطمانت نفوسنا إليهم . ويمتاز هوميروس أيضا بما يمتاز به الإنسان الفطري ، وهو النظرة (التركيبية *Synthese*) إلى الناس والأشياء ، فهو لا يحلل النفس البشرية ولكنه يركز ملاحظتها في صور مركبة ، وذلك لأن التحليل ملكة مكتسبة لا يصل إليها الإنسان إلا بعد نمو حياته الفكرية وتفكيره المنطقي ، بينما الإنسان الفطري تتركز انطباعاته ومدرجاته في صور مركبة نستطيع اليوم تحليلها ، ولكننا بهذا التحليل نضعف من قوتها ونعظم جهالها . ونستطيع أن نصرب مثلا لهذه الصور المركبة الرائعة بموقف خالد من مواقف الإلياذة ، وهو ذلك الموقف الذي يصعد فيه

بطل طروادة « هكتور » من ساحة الجند إلى حيث يلتقي بزوجه الحبيبة « أندروماك » ومعها طفلها الصغير « أستيانكس » وذلك لكي يودعها قبل أن يخرج للالقاء ببطل الإغريق « آخيل » الذى نسي غضبه وعدل عن اعتزاله القتال لكي يثار لصديقه الوفي « باتروكل » ، وكان هكتور يتوقع أو يخشى ألا يرى زوجته وطفله بعد ذلك . وفى أثناء وداعه لهما تتجلد أندروماك وترتفع إلى مستوى بطولة زوجها فلا تظهر جزعا يمكن أن يتال من حمية زوجها للقتال . وفى نهاية الوداع يتناول هكتور الطفل من ذراعى أمه ويقبله ثم يرده إليها . ويركز الشاعر الحالة النفسية المركبة التى سيطرت على أندروماك فى تلك اللحظة الرهيبة بقوله :
(وتلفت أندروماك الطفل من هكتور بابتسامة تبللها الدموع) وهذا هو معنى الصورة المركبة الغزيرة الدلالة والتى تضعف دلالتها بل قد تذوب لو أنه شرع فى تحليل تلك الحالة النفسية ، حالة الأم التى تشفق على زوجها من الموت ، وعلى طفلها من اليتيم ولكنها مع ذلك تحرص كل الحرص على ألا تظهر أمام زوجها البطل أى فرع أو خوف فهى تبسم لتوحى له بالثقة . ولكن الفرق الداخلى يغلبها على أمرها فتساقط من عينيها الدموع التى تبلل الأجسام ، وبذلك جاء قوله (بابتسامة تبللها الدموع) صورة مركبة توحى بكل هذه المعانى ولكنها لا تحللها وكأنها مجرد تصوير لما شاهده الشاعر على وجه تلك الزوجة البطلة المشفقة .

.

وجاءت الأوديسة على غرار الإلياذة ، ونسقها الفنى . والأوديسة نسبة إلى (أوديسيوس) المسمى كذلك (أوليس) وترجم اسمه إخواننا اللبنانيون باسم (عولس) ، فالأوديسة تحكى مغامرات البطل (أوليس) ملك جزيرة (ايتاكا) أثناء عودته من طروادة فى آسيا الصغرى إلى وطنه بعد انقضاء الحرب ودخول الإغريق المدينة . وقد استغرق (أوليس) فى رحلته البحرية هذه عشر سنوات ، أى أنه تغيب عن وطنه عشرين سنة قضى العشر الأولى منها فى الحرب ، والعشر الثانية فى رحلة عودته إلى وطنه ، وأصبحت زوجته (بينيلوبا) المثل فى العالم كله لوفاء الزوجة ، فبالرغم من غياب زوجها عشرين عاما ومن

طمع أمراء الجزيرة في الزواج منها للاستيلاء على العرش بدعوى أن زوجها قد فقد في البحر - ظلت وفية صامدة للظامعين في هذا العرض ، واحتالت عليهم بوعدها المشهور في الآداب العالمية كلها بأن تختار من بينهم زوجا بمجرد أن تفرغ من نسج صدار كانت تصنعه ، وكانت تحمل بالليل ما تنسجه بالنهار ، وبذلك استطاعت أن تمتد من جبل الزمن حتى عاد أخيرا زوجها البطل وخلصها من براثن الظامعين ، وذلك في معركة بطولية عنيفة دارت بينه وبينهم وانتهت بتعليقه لهم على حبال المشائق وكأنهم العصافير (على حد تعبير هوميروس) .

وتنقص (الاوديسة) سلسلة من المغامرات الطويلة التي كانت (لاوليس) عبر البحار وعلى الشواطئ وفي الجزر التي حملته إليها العواصف البحرية حيث رغبت فيه ملكات وحوريات ، وحاولن عبثا استبقائه إلى جوارهن ، ولكنهم فشلن لشدة حنينه لوطنه وزوجته الوفية .

وفي المقدمة التي كتبها (توفيق الحكيم) لمسرحية (ايزيس) يقارن بين شخصية المرأة الشجاعة الوفية ممثلة في (ايزيس) التي ناضلت نضالا إيجابيا مع (أوزوريس) زوجها ضد قوى الشر والعدوان الممثلة في (طيفون) وهو (سيت) الفرعوني الأخ الشرير لأوزوريس ، ورأى أن وفاء (ايزيس) الفرعونية كان وفاء إيجابيا وفعالا ، خيرا من وفاء (بنيلوبا) اليونانية الذي يصفه بالسلبية لأنها اقتصرت على مجرد التحايل لكسب الوقت ، ولم تقابل المعادين كما فعلت (ايزيس) المصرية .

ونحن نلاحظ أنه إذا كانت الإلياذة قد صورت البطولة الجسدية الحارقة في شخص (آخيل) . فإن الأوديسة قد صورت بطولة الذكاء البشرية في شخصية بطلها (أوليس) ، فهو بطل ليس قوى الجسد فحسب ، بل هو واسع الحيلة . وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان صاحب حيلة (الحصان) الذي اقتحم به الإغريق طروادة بعد أن عجزت بطولة الأجسام عن اقتحامها طوال عشر سنوات .

وفي تطور مفهوم البطولة على هذا النحو ما يحمل بعض أساتذة الأدب

ونقاده على القول بأن الأوديسة ربما كانت أحدث عهدا من الإلياذة ، وأنها قد كتبت في عهد تطور فيه مفهوم البطولة عند القدماء حتى حلت بطولة الذكاء والإعجاب بها محل بطولة الجسد ، ولكنها حجة افتراضية ، وقد تكون الإلياذة والأوديسة كتبتا في نفس العهد والفترة ، على أن تصور إحداهما نوعا من البطولة الخارقة وتصور الأخرى نوعا آخر ، وكان النوعان موجودين في وقت واحد . فن المعلوم أن الإغريق القدماء كانوا يجمعون في تربيتهم لأبنائهم بين الحرص على سلامة الجسد وقوته ، وتربية القوة المفكرة ، وإرهاف القلب حتى رأينا (أفلاطون) في « جمهوريته » التي تصور فيها المدينة المثالية - يدعو إلى أن تقوم التربية على أساس ثلاثة مواد (مادة العلوم الرياضية لتقوية العقل ، باعتبارها تمرينات مستمرة للذكاء ، والموسيقى لإرهاف القلب وتهذيبه ، والرياضة البدنية كمادة أساسية لتقوية الجسم وضمان صحته) ، وهذه هي التربية المثالية التي كانوا يؤمنون بها . (راجع شخصية أوليس وتطورها في الأدب اليوناني القديم وفي الآداب الأوربية الحديثة في كتاب « نماذج بشرية » لمحمد مندور) .

واستمر هذا المفهوم المحدد لفن الملحمة الشعرية عند الرومان القدماء حيث كتب شاعر روما الأكبر (فرجيليوس) ملحمة قومية بطولية على غرار الإلياذة والأوديسة وسماها (الإنياذة) أي قصة البطل (اينبوس) مؤسس روما القديمة وقد أرجع (فرجيليوس) نسه إلى أسرة طروادة الحاكمة ، أسرة الملك (بريام) وقص فيها ما خاضه (اينبوس) من حروب ، وما أحرزه من نصر على الأعداء المتوحشين حتى ظفر عليهم وأسس مدينة روما الخالدة التي أصبحت فيما بعد عاصمة الإمبراطورية الرومانية التي كان يمتد سلطانها إلى معظم العالم المتحضر آنئذ من أوروبا وأفريقيا وآسيا ، فهي ملحمة وطنية بطولية عامرة هي الأخرى بالأساطير الدينية وخوارق الأمور ، بل وفيها يصف (فرجيليوس) رحلة قام بها البطل (اينبوس) إلى العالم الآخر وما هوى إليه من أبطال . وبعد هذه الملاحم الثلاث القديمة ، قلنا إن عددا كبيرا من الشعراء قد كتبوا قصائد بطولية في حجم تلك القصائد وأرادوا تسميتها ملاحم ، ومنهم من حاول أن يحل المعجزات

الدينية المسيحية محل الأساطير والخوارق الوثنية القديمة ليحتفظ لشعره بنفس الطابع الملحمي القديم ، ولكنه لم ينجح في ذلك ، ودارت في أوروبا مناقشات طويلة حول جواز تسمية هذه المطولات الحديثة ملاحم ، أو عدم جواز ذلك ، ولكن الرأي السائد اليوم في العالم ، هو أن فن الملاحم قد مات مع المرحلة الحضارية البدائية التي ظهر فيها ، وأن المطولات التي كتبت بعد العصر القديم لا يصح تسميتها (ملاحم) ، وأن ما يمكن تسميته ملاحم بعد العصر القديم هو ما نسميه اليوم بالملاحم الشعبية التي كتبها شعراء مجهولون من الشعب ، بنفس الروح الساذجة المؤمنة بالخوارق التي صدر عنها هوميروس واستطاع اصطناعها (فرجيليوس) إلى حد كبير .

ولقد عرف الشرق القديم هو الآخر فن الملاحم الشعرية ، ولدينا من الهند القديمة ملحمتان هما (المهاباراتا والرامايانا) ولدينا من الشرق في العصر الوسيط ملحمة (الشاهنامة) عن الشاعر الفارسي الكبير (الفردوسي) وقد ترجمها المرحوم (عبد الوهاب عزام) . وهذه الملاحم الثلاثة تتوفر فيها نفس الخصائص التي حددناها للشعر الملحمي في الإلياذة والأوديسة ، أى أن كل ملحمة تتضمن قصة أو قصصا بطولية قومية قائمة على خوارق الأمور والبطولات ، ومختلطة بالأساطير والمعتقدات الدينية ، فتجمع بين الأساطير التاريخية ، وأحداث التاريخ الواقعية وبذلك تستحق أن تسمى ملاحم بالمعنى الفني الدقيق ، في حين أننا لا نستطيع أن نطلق هذا المصطلح المحدد على القصائد التاريخية المطولة التي كتبها شعراؤنا في العصر الحاضر ، مثل مطولة (شوقي) في تاريخ العرب والإسلام أو مطولة (أحمد محرم) التي سماها هو نفسه (بالملحمة الإسلامية) أو غيرها من القصائد المطولة المأثلة ، فمن الملاحم يلوح أنه قد انقرض بانقراض العقلية البدائية ، والمرحلة الحضارية التي اتسعت له . ولا غرابة في ذلك فإننا سوف نرى فنا شعرياً كبيراً آخر ينقرض أو يكاد في العالم الحديث كله وهو فن (الشعر الدرامي) إذ نلاحظ أن المسرحية الشعرية قد اختفت من كافة آداب العالم إلا في القليل النادر وحلت محلها المسرحية الثرية بأنواعها المختلفة ، وذلك

بينما نرى فن الشعر الغنائى يستمر فى الحياة والتطور حتى يومنا الحاضر الذى يبدو أن الشعر الغنائى هو الفن الشعرى الوحيد الذى استطاع أن يعيش فيه . فما هو إذن هذا الشعر الغنائى وكيف نشأ ، وكيف تطور ؟ .

فن الشعر الغنائى :

قلنا إن فن الشعر الغنائى يرجع أنه قد سبق إلى الظهور فن الشعر الملحمى وذلك لأن الإنسان البدائى قد ابتدأ بلا ريب يغنى ، ويغنى لنفسه قبل أن يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته فى صورة الشعر الملحمى ، فالشعر الملحمى لم ينشأ إلا بعد أن أصبح للبشر ماض يعرفونه ، وبطولات يتناقلون أخبارها ، ويبالغون فى تلك الأخبار حتى يحولها الخيال الشعبى إلى خوارق أسطورية . وإذا كان الشعر الملحمى القديم هو الذى ابتدأ البشر بتدوينه ، فإن ذلك لا يعنى أنه قد سبق الشعر الغنائى إلى الظهور . فالتدوين قد حرص أولا على أن يسجل الشعر الذى يتضمن شيئا من تاريخ الشعوب فحفل بالملحمى أكثر من احتفاله بالشعر الوجدانى أى الغنائى الذاتى .

والراجع أن الشعر الغنائى لم يبتدئ بما نسميه اليوم قصائد شعرية ، بل ابتدأ بما نسميه (الأغانى) أى أن الإنسان الأول قد صدىح وتغنى بالأغانى قبل إنشاد القصائد الشعرية ، فلفظة أغانى نفسها واضحة فى المعنى الاشتقاقى للفظ الأوربية التى تطلق على الشعر الغنائى (Lyrique) وهى مشتقة من Layer ومعناها العود وهو الآلة الموسيقية التى كان الشعر فى بدايته يتغنى به بمصاحبتها ، فاصطلاح الشعر الغنائى باللغات الأوربية يرادف الشعر (العودى) أى الذى يتغنى به بمصاحبة العود ، أو أى آلة موسيقية أخرى ، وفى هذا ما يدل بوضوح على أن الشعر الغنائى وهو اليوم شعر القصائد قد كان يتكون - عند نشأته الأولى - من أغان .

ونحن نلاحظ هذه الحقيقة أيضا فى شعرنا العربى القديم ونشأته، والمعلومات القديمة التى وصلت إلينا عنه . وشعرنا العربى كله - كما هو معلوم - يعتبر كله

من النوع الذى يسميه الأوربيون بالشعر الغنائى . أى الذى ابتدأ بالأغاني ثم تحول إلى قصائد مختلفة الأغراض . ولدينا من المعلومات القديمة ما يشير إلى أن الشعر العربى القديم الذى ابتدأ فى عصور الجاهلية قد نشأ هو أيضا أول الأمر فى صورة أغاني كان يتغنى بها فى مناسبات معينة كالعبادة أو العمل . فمن تنوع الغناء العربى القديم نعرف الآن ما كان يسمى (بالنصب) إشارة إلى أغاني كان يتغنى بها فوق الأنصاب . (والمزج) كان نوعا من الغناء الذى يصاحب السير الهادئ للناقة . فإذا أسندت الناقة . (أى عدت عدوا سريعا) تحول لحن المزج إلى ما كانوا يسمونه (بالسناد) أى السريع الإيقاع . وتطورت هذه الموسيقى البدائية بعد ظهور الإسلام . وتحضر العرب واختلاطهم بمحضارات وفنون الشعوب الأخرى ذات الحضارة القديمة كالفرس واليونان فتأثرت الموسيقى العربية بموسيقى تلك الشعوب ونشأت المقامات الثمانية التى يتحدث عنها (ابن سينا) . وحتى اليوم لازلنا نملك عددا من المصطلحات الموسيقية التى كانت شائعة فى العصر العباسى مسجلة فى كتاب (الأغاني) عندما يحدد قبل إثبات أى قصيدة - المقام الموسيقى الذى كان يصاحب التغنى بها . وإن كنا - لسوء الحظ - لم نستطع حتى الآن تحديد المعنى الفنى الدقيق لتلك المصطلحات من أمثال (خفيف الثقيل . وثقيل الخفيف) . وللمستشرق الإنجليزى (فارمر) كتاب قيم فى تاريخ الموسيقى العربية . ترجم إلى العربية . ويمكن الرجوع إليه لتعمق فهم الصلة الوثيقة التى كانت موجودة بين شعرنا العربى القديم والموسيقى والغناء . قبل أن نخفى ظاهرة التغنى بالشعر لتحل محلها ظاهرة الإنشاد . فظاهرة الإلقاء . فظاهرة القراءة العادية التى وصلت فى النهاية إلى القراءة الصامتة فى صفحات الدواوين . وإن يكن هذا التطور لم يمنعنا من الاحتفاظ بالاصطلاح الفنى الذى لا يزال على شعر القصائد مهما اختلفت أغراضها وهو (الشعر الغنائى) .

ابتدأ الشعر الغنائى إذن فى صورة أغاني ، ثم تطور إلى ما يعرف اليوم باسم فن القصائد الشعرية ، وتعددت أغراض هذا الفن على نحو ما هو واضح فى تراثنا الشعرى القديم ، حيث تختلط علينا اليوم أحيانا الأغراض الشعرية بما

سميه (فنون الشعر) إذ نرى بعض سلاسل الكتب التي تصدرها بعض دور النشر . حاملة عناوين مثل (فن الغزل ، أو فن الهجاء أو فن الوصف ، أو فن الحماسة أو فن المديح) مع أنه من الواضح أن هذه كلها أغراض شعرية تفرع إليها فن واحد هو فن القصائد الشعرية الذي لا يزال يعرف في الغرب حتى اليوم باسم (فن الشعر الغنائي) تميزا له عن فن الشعر الملحمي ، وفن الشعر الدرامي ، وفن الشعر التعليمي .

فشعرنا العربي القديم يعتبر كله فنا واحدا ، وإن تنوعت أغراضه . ولقد حاول الأديب اللبناني الكبير (سليمان البستاني) في المقدمة الكبيرة التي كتبها لترجمته الشعرية لإلياذة هوميروس - حاول عن طريق الاستقصاء أن يدل على أن بعض بحور الشعر العربي القديم كانت تستخدم في أغراض معينة ، فبحر الكامل والطويل مثلا كانا يستخدمان في الأغراض التي تطلب طول النفس الشعرى كالمديح ، بينما بحر وثاب كالمندرك كان يستخدم في الأغراض ذات الطابع المرح ، ولكن محاولة البستاني ظلت قاصرة على أن تستوعب تراثنا الشعرى ، فالظاهر أن كل بحر من بحورنا الستة عشر كان يستخدم في أغراض مختلفة . وعلى أية حال فلم يحدث أن خصص بحر معين لغرض معين ، وإنما كان الأمر متروكا لسليقة الشعراء ، وذوقهم وإحساسهم بمدى الملاءمة بين الموسيقى الشعرية التي يختارونها ، وغرضهم أو مضمونهم الشعرى ، وذلك بينما نلاحظ أن الشعر في لغات أخرى كاللغة اليونانية القديمة قد ارتبط كل بحر من بحوره بغرض معين ، حتى لنرى المصطلح الفني الواحد يطلق على البحر وعلى الغرض الشعرى ، فالبحر الإليجي (elegie) كان يستخدم دائما للأغراض العاطفية ، كالحب والرتاء ، وذلك بينما نعثر في شعرنا العربي على غزل أو رثاء مثلا . في أي من البحور دون تقييد يبحر معين .

وعند اليونان القدماء ظلت الأغاني جزءاً من الشعر فكانت تكتب بلغة الشعر وأسلوب الشعر ، شأنها شأن القصائد المنوعة الأخرى ، فالمكانة الشعرية للشاعرة (Sapho) سافو ، لم تأت من أنها كتبت قصائد ، لأن كل شعرها أغان .

والشاعر (آلسيه) (Alcée) شاعر أغان هو الآخر وكلاهما من جزيرة (لزيوس) . ومكانتهما لا تقل عن مكانة شعراء القصائد من أمثال (أناكريبون) وبندار) .

وتنوعت أغراض الشعر الغنائى فى كافة الآداب كما تنوعت فى أدبنا العربى وإن يكن اليونان قد أطلقوا مصطلحات خاصة على القصائد التى تكتب لغرض معين ، فالأناشيد الدينية التى كانوا يرتلونها للإله وبخاصة للإله (أبولون) إله الحكمة والفنون كانوا يسمونها مثلاً (بيان) (Pean) وأناشيد النصر فى المباريات الرياضية الكبرى التى كان اليونان القدماء يعتبرونها من أعيادهم القومية ، كالمباريات الأولمبية ، كانت تسمى (Ode) وقد تخصص فى هذا النوع شاعر اليونان الغنائى الأكبر (بندار) الذى خلف لنا أربع مجموعات من هذه الأناشيد وهى :

١- المجموعة الأولمبية : أى مجموعة الأناشيد التى قالها فى تمجيد الأبطال الفائزين فى تلك المسابقات ، هم والمدن التى ينتمون إليها وآلهتها وأساطيرها ، وكان النشيد الأولمبى يبلغ أحياناً (٥٠٠) بيت . وكان أهل المدينة التى ينتمى إليها البطل الفائز يغنون هذا النشيد وهم يرقصون . ولذلك كانت لأناشيد (بندار) تركيبات موسيقية خاصة ، فالنشيد يتكون من عدة فقرات أو مقطوعات وكل فقرة تتكون من ثلاث حركات موسيقية الأولى تسمى (Strophe) (أى الحركة الدائرية) والثانية تسمى (Antistroph) أى الحركة الثابتة . وهكذا فى أغراض الشعر الأخرى حيث كانت القصائد التى تكتب فى كل غرض لها اسمها الخاص وبحرها العروضى الخاص . وأما فى الشعر العربى فالظاهر أن الشعراء الأوائل كانوا يقولون الشعر أيضاً للتعبير عن ذواتهم ، وما تطبعه مشاهد الطبيعة والحياة فى نفوسهم من انطباعات كانطباعات الديار . ويرجح أن الشعر العربى ابتداءً هو الآخر بالأغاني العاطفية ذات الطابع الوجدانى الذاتى ، حتى إذا جدت ضرورة التكسب بالشعر ، واضطر الشعراء إلى المديح لكسب قوتهم ، عز عليهم أن يتخلوا عن الغرض الوجدانى الذاتى فى شعرهم ، فرأيتهم يحتالون للأمر فيبدءون

قصائدهم بوصف الديار وما لها في نفوسهم من ذكريات وبألغزل والحديث عن الحبيبة وديارها قبل أن ينتقلوا إلى ما نكتبهم به ضرورة العيش وهو المديح استجداء لرفد الممدوحين . ومن هنا ظهر على القصيدة العربية القديمة ذلك التفكك الناتج عن تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ، وبخاصة في المدائح

أما المجموعات الثلاث الأخرى . من شعر بندار فهي :
المجموعة البرزخية : نسبة إلى الألعاب والمسابقات الرياضية التي كانت تجري في مدينة كورنثة الواقعة على خليج كورنثة .

والمجموعة الدلفية : نسبة إلى مدينة دلف شمال غربى أثينا حيث كان يقوم معبد الإله (أبولو) وكانت تعقد فيها مسابقات رياضية أخرى . المجموعة الرابعة تسمى المجموعة النيمية نسبة إلى مدينة (نيمه) . ويعتبر الشاعر (بندار) من أكبر شعراء العالم الغنائيين إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق .

غير أن تحليل هذا الفن من طابع نشأته الأولى أى من الغنائية الوجدانية . بعد أن تحول من أغنيات إلى قصائد وتشعبت أغراضه حتى شملت الوصف والقصص وشعر الفكرة والحكمة . وما إليها - أدى إلى نتيجتين كبيرتين :

أولها : أن هذا الشعر يكاد أحيانا كثيرة يفقد علة وجوده ووظيفته النفسية من حيث أنه نشأ كوسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ووجدان الإنسان ، لأن الشاعر الغنائى لا يقول لنا ما هى الأشياء ، وما هم الناس وما هى الطبيعة وحقائق مظاهرها ، بل يصور لنا الانطباعات التي تنعكس على صفحة روحه من كل هذه الأشياء ، وهذا هو معنى الغنائية الوجدانية التي لازمت نشأته وبررت وجوده . وتخيله عنها أو نسيانها أو تناسيها كثيرا ما يخفف ماء هذا الشعر ، وبخاصة عندما ينتقل إلى شعر ذهني جاف لا يخاطب الوجدان البشرى ولا يهزه ، بل يوجه الحديث إلى العقل فحسب . وللعقل فنونه الخاصة ، وربما كانت الفنون الثرية أقدر على مخاطبته وإقناعه من فنون الشعر وبخاصة فن الشعر الغنائى . ولعلنا نجد أمثلة لهذا الشعر الذهني الجاف في بعض أشعار « العقاذ » و « إليوت » من

بين المعاصرين . ولقد حدثت عبر التاريخ عدة محاولات للعودة بهذا الشعر إلى طبيعته الأولى لكي يظل قادرا على تأدية وظيفته بعد أن أخذ ينحرف عنها . ومن أهم المحاولات التي تذكر في الآداب العالمية في هذا الصدد المحاولة التي قام بها الشعراء الغنائيون في أوروبا في عصر النهضة الأوروبية أي في القرون (١٤ و ١٥ و ١٦) الميلادية وقد رأينا هؤلاء الشعراء الغنائيين وبخاصة في إيطاليا ينتكرون قالباً فنياً جديداً لهذا الشعر الغنائي ويؤثرونه بتفضيلهم ، ويعرف هذا القالب الذي لم يعرف في الآداب القديمة يونانية كانت أم رومانية باسم « السوناتا » . والراجح أن مبتكر هذا القالب قد كان شاعر إيطاليا الكبير « بترارك » الذي اشتهر باسم فتاة أحبها حبا عذريا شبه صوفي وتغنى بهذا الحب في قالب خاص هو السوناتا ، التي تتناول عاطفة أو انطباعاً محدداً لا تنصرف عنه بتداعى الخواطر أو بتداعى المشاعر . بل تظل في حدوده لكي تشبعه ، وهي تتكون من أربعة عشر بيتاً موزعة على النحو الذي فصلناه من قبل . ولكن الكلاسيكية لم تلبث أن تكونت كمذهب أدبي عام في القرن السابع عشر ، وهي مذهب يصدر عن الفكر في كل أنواع الأدب وفنونه ، ولذلك نرى الشعر الغنائي ينحني أو يكاد في ظلها ، بينما يزدهر الشعر الموضوعي ، وبخاصة الشعر الدرامي الذي خلفت لها الكلاسيكية منه أكبر تراث ، بينما لم يكتب الكلاسيكيون المجددون شيئاً تقريبا من الشعر الغنائي الخاص .

ثم حدث في القرن التاسع عشر في الآداب العالمية كلها ارتداد جديد إلى الغنائية الوجدانية في ظل المذهب الرومانسي الذي ازدهر في ذلك القرن ، ونادى بالغنائية الوجدانية فازدهر الشعر الغنائي في ظلها ، وبلغ شأواً لم يستطع أن يصل إليه أي فن شعري آخر عند الرومانسيين الذي لم يثبتوا براعتهم وتفوقهم إلا في الشعر الغنائي الوجداني بينما هناك إجماع عالمي على أن شعرهم الدرامي . ومحاولاتهم الملحمية لا ترتفع في سلم الفن إلى مستوى شعرهم الغنائي . بل إن إنتاجهم من الشعر الغنائي هو الذي لا يزال حياً دائماً التأثير في البشر حتى اليوم . في حين تفهق أدبيهم الدرامي ، بينما لا تذكر الكلاسيكية إلا بشعرها الدرامي

ذى الطابع الموضوعى المترن بفضل طابعه الفكرى ، وعدم شططه العاطفى .
 ولقد حدث فى أوائل هذا القرن أن ظهرت حركة تجديد فى شعرنا العربى دعا إليها
 العقاد والمازنى وشكرى ، وكان العمود الفقرى لدعوتهم هو قول عبد الرحمن
 شكرى : ألا يا شاعر الفردوس إن الشعر وجدان . أى أنها كانت دعوة
 متأثرة - إلى حد بعيد - بالفنائية الوجدانية الرومانسية الاتجاه ، وإن تكن طابع
 بعض هؤلاء الدعاة قد غلبت دعوتهم فلم يستطع العقاد مثلا ، أن يتخلص من
 طغيان الفكر فى شعره ، بل الجدل الذهنى أحيانا - على عاطفته . ثم جاء من
 بعدهم جماعة « أبولو » بريادة الدكتور أحمد زكى أبو شادى وهى الجماعة التى
 أصدرت المجلة اليتيمة فى بلادنا التى تخصصت فى نشر الشعر ونقده . وهى مجلة
 « أبولو » التى استطاعت أن تداوم الظهور شهريا من سنة ١٩٣٠ حتى ١٩٣٤ .
 وكان من شعراء هذه الجماعة ناجى والشابى والصيرفى والشرنوبى وعلى محمود طه
 وعرفت هذه الجماعة « فن السوناتا » ، وكتب بعضهم قصائد فى هذا القالب .
 وكانت النتيجة الثانية لانسلاخ هذا الفن عن طبيعته الأولى ، أن رأينا نقادا
 عالميين يحاولون رسم حدود تفصل بين مجاله ومجال الفنون الأخرى ، حتى يظل
 كل فن فى الميدان الذى يوائم ، ومن بين هذه المحاولات ، محاولة الناقد الألمانى
 الكبير (لسينج Lessing) الذى كتب كتابا نقديا هاما اسمه (لاوكون Laocoon)
 وهذه الكلمة اسم لكاهن يونانى للإله (أبولو) غضبت عليه الآلهة
 فأرسلت إليه أفعى كبيرة طوقته وطوقت أطفاله المتعلقين بعنقه وشددت عليهم
 الخناق . وقد خلف لنا النحاتون القدماء عدة تماثيل تصور عذاب لاوكون
 وأطفاله . كما وصف لنا شاعر الرومان القديم « فرجيليوس » فى « الإنيادة » هذا
 العذاب شعرا ، وأخذ « لسينج » يقارن بين قدرة فن تشكيل كفن النحت على
 تصوير المشاهد . وفن الشعر فى تصوير نفس المشاهد ، مستندا إلى المقارنة بين
 تماثيل « لاوكون » القديمة ووصف « فرجيليوس » شعرا لعذابه هو وأطفاله .
 ويخرج الناقد « لسينج » من هذه الدراسة بنظرية أراد أن يحدد بها مجالاً للوصف
 الشعرى يختلف عن مجال فنون التصوير والنحت فقال : إنه من الخير للشاعر أن
 يذكر دائما أن له لحظات متتالية فى الزمن يبيتا للفنانين التشكيليين والمصورين

لحظة واحدة في المكان وبعبارة دارجة إن الشعر أقدر على وصف المشاهد المتحركة بينما التصوير والنحت أقدر على المشاهد الثابتة ، على أن يختاروا من تلك المشاهد الوضع الأكثر تعبيرا عما يريدون . ونستطيع أن نوضح هذه الحقيقة بأن نذكر مثلاً ، قول امرئ القيس :

مكرّ مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل
فن المؤكد أن أى مصور أو نحات لا يستطيع إعطائنا هذه الصورة في لوحة واحدة كما أعطانا إياها الشعر في بيت واحد ، لأن المصور أو النحات لا يستطيع تصوير الحصان وهو يكر ويفر ويقبل ويدبر في لوحة واحدة كما استطاع الشاعر . وكذلك وصف ابن الرومي لصانع الرقاق مثلاً فإن هذا الوصف الذى استطاعه الشاعر لا يستطيعه مصور أو نحات ، لأنها لا قدرة لفنها على تصوير الحركة في مثل قول ابن الرومي :

إن أنس لا أنس خبازا مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة
وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار مائنداح دائرة
في لجة الماء يلقي فيه بالحجر
ولكن هذه النظرية لم يؤخذ بها طبعاً فظل الشعراء يهيمون في كل واد .

• • •

ونحن نلاحظ في عالمنا الحاضر أن فن الشعر القتالي هو الفن الوحيد الذى لا يزال حياً وصامداً بحيث ينصرف الذهن عند الحديث عن الشعر إليه دون غيره ، وذلك بحكم أن شعر الملاحم قد انقضى عصره بانقضاء الإعجاب بالبطولات الجسدية والإيمان بالخوارق البدنية ، كما أن الشعر الدرامى ، أى المسرحى قد أخذ يتقهقر منذ القرن الثامن عشر حتى عصرنا الحاضر أمام زحف النثر على فنون

الأدب المختلفة زحفا ساير زحف الاتجاه الواقعي على الفنون والآداب كلها . ومن المعلوم أن المسرح قد أصبح أو كاد مرآة أو مجهرًا لواقع الحياة بحيث أصبح الحوار الشعري يبدو متكلفًا ومصطنعًا في فن يزعم أنه مرآة لواقع الحياة . وبحيث يبدو أن النثر قد أصبح أكثر ملاءمة لطبيعة هذا الفن فضلًا على أنه أكثر طواعية في الحوار من الشعر ولذلك لم تعد المسرحيات تكتب شعرا في العالم كله إلا في القليل النادر الذي لا حكم له ، وذلك بيننا نلاحظ أن الشعر الغنائي ، أي شعر القصائد لا يزال حيا وصامدا . وأكبر الظن أنه سيظل كذلك مادامت للإنسان طاقة عاطفية وشغورية لا بد لها من وعاء ومتنفس ، وإن يكن هذا الشعر الغنائي - أي شعر القصائد - قد اتسعت في عصرنا الحاضر آفاقه وتنوعت أغراضه حتى أصبحت القصيدة فيما يسمى بالشعر الواقعي تعرض أحيانا قصة أو دراما قصيرة بأسلوب الشعر التصويري ، كما نلاحظ أن هناك من شعر القصائد التي كان يجب أن تظل غنائية - تتحول إلى ما يشبه الشعر التعليمي وذلك عندما يتحول الغناء إلى أفكار وحكم مثلا ، ولذلك لا بد أن نحاول تحديد مفهوم ما يسميه الأوروبيون بالشعر التعليمي ويميزونه عما يسمونه بالشعر الغنائي . ومن البديهي أن الشعر التعليمي يختلف اختلافا جذريا جوهريا عما عرف في عالمنا العربي باسم النظم التعليمي كالآلفيات وما إليها ، وإن كنا نلاحظ أن الشعر الغنائي سيظل يتميز دائما باللون الوجداني . وتاريخ هذا الشعر في الآداب العالمية يدلنا على أن الطابع الغنائي الوجداني قد ظل واضحا دائما في روائع هذا الفن وجيده ، وكل ما حدث قد تطور في نوعية هذا الوجدان العاطفي ، فهو قد يكون وجدانا ذاتيا عند الرومانسيين وقد يتحول إلى وجدان اجتماعي جماعي عند الواقعيين ، ولكنه يظل محتفظا دائما بنبرات الوجدان البشري وحرارته . وإلا فقد حقه في أن يسمى شعرا ، وأصبح سياسة أو فلسفة أو اجتماعاً منظوماً . ولم يعد شعراً على الإطلاق . ومن حسن حظنا أن لفظة (شعر) نفسها في لغتنا العربية تحمل في معناها الاشتقاق جوهر هذا الفن ، وروحه المميزة . فالشعر هو ما أشعرك ، أي أن الشعور أي الوجدان عنصر أساسي فيه بصرف النظر عن نوعيته ، وهل هو وجدان الفرد بمشاكله الخاصة : أم هو وجدان المجتمع بمشاكله

العامة ، بعد أن تطور الوعي الإنساني العام وأصبح الفرد يحس بأن سعادته أو شقاءه يرجع الجزء الأكبر منها إلى سعادة أو شقاء المجتمع كله ، وأصبح من الحمق أن يشكو الشاعر الحظ والزمن وما إلى ذلك من الشكاوى .

والشرط الثاني ألا تقدم هذه الحكمة في الشعر بأسلوب تقريرى ، بل تصور بالقلم تصويرا يبيننا يحس فيها الحاسة الجمالية التى تعتبر بلا ريب عنصرا من عناصر الوجدان الإنسانى .

وإذا توفر هذان الشرطان نرى شعر الحكمة الجيد ينطوى تحت الحقيقة العامة للشعر من حيث أن الشعر هو ما يشعرنا أن هو ما يحس وتر الحياة في نفوسنا . كما يحس حاسة الجمال التى تكون عنصرا أساسيا في وجداننا البشرى .

* * *

الشعر الدرامى :

إلى جوار الشعر الملحمى والشعر الغنائى والشعر التعليمى ظهر ما يعرف باسم الشعر الدرامى ، ولقظة « دراما » مشتقة من الفعل اليونانى (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفى الاشتقاقى لاصطلاح الشعر الدرامى هو (الشعر الحركى) أى الشعر الذى يكتب به الحوار الذى يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح . وواضح أن المعنى الاصطلاحي المقصود بالشعر الدرامى هو الشعر المسرحى الذى انقسم عند اليونان القدماء إلى نوعين كبيرين « التراجيديا » و « الكوميديا » فالشعر الدرامى يطلق على النوعين « التراجيدى والكوميدي » وإن تكن لفظة « دراما » نفسها قد أصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة تميزا لها عن الكوميديا أى « المسرحية الضاحكة » وذلك بعد أن اختفت لفظة « التراجيديا » ولم تعد تكتب الآن تراجيديات بخصائصها الفنية القديمة . مما أدى إلى إسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفنى . واستخدام لفظة « دراما » فى العصر الحديث . للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدى . أى التى لا تعتمد على إثارة الضحك ولا تستهدفه .

وفن المسرح ظهر عند اليونان القدماء في كنف الدين الوثني القديم . وعلى وجه التحديد في كنف عبادة إله الكرم والخمر ديونيزوس ، الذى يسمى أيضا باخوس ، فكان الفلاحون الإغريق يقيمون في موسم جنى العنب أعيادا ريفية يتغنون فيها بسيرة إله الكرم والخمر أغنيات فيها المرح ، وفيها الأسى ، وكلاهما مما توحى به حياة الكرم عندما يونع ويخضر ويحمل ثماره الجنية ، ثم عندما يذبل وتجف أوراقه . وكانت هذه الأغنيات تكتب أو تنشد شعرا يمكن تلجينه والرقص على نغماته . وفي أول الأمر كان شخص واحد يغنى أو ينشد ، وترد عليه المجموعة التى تسمى « بالكورس » أى الجوقة الغنائية ، وكان في تبادل الغناء بين الكورس وقائده بدءا للحوار المسرحى ، ثم أخذت الفكرة تنمو حتى ظهرت المسرحية الشعرية ، في صورتها النهائية المتكاملة ، وانقسمت إلى النوعين الكبيرين المعروفين وهما « التراجيديا والكوميديا » ، ولم تعد مقصورة على أسطورة الإله ديونيزوس ، بل اتسعت آفاقها فأخذت تستخدم كوسيلة لتجسيد أساطير جميع الآلهة الأخرى ، وما يجرى بين تلك الآلهة من صراع أو ما يجرى بينهم وبين البشر .

وإذا كانت شخصيات التراجيديا أى « المسرحية الجادة » قد كانت كلها في أول الأمر عن الآلهة وأنصاف الآلهة - فإنها أخذت تشمل أيضا الأبطال الأسطوريين من البشر والملوك والأمراء . وبفضل نشأة هذا الفن عند اليونان القدماء في الحقول ، أى في الهواء الطلق وبعيدا عن الكهان والمعابد - استطاع أن يحيا وأن ينمو بالرغم من أنه أخذ يتفصل شيئا فشيئا عن نشأته الدينية الأولى ويتطرق إلى كافة شؤون الحياة ، وبذلك يصبح فنا مدنيا دنيويا بعد ما كان في أصله فنا دينيا ، بل إن المسرحية الفكاهية أخذت تعالج مشاكل الحياة الشعبية ، والشؤون السياسية الأخلاقية ، وتتطور إلى أداة نقد اجتماعى وأخلاقي وسياسى لاذع يحسد المفاسد ويفضحها ويثير منها الضحك والسخرية كجزء اجتماعى قوى قادر على إصلاحها ، بحكم أن البشر يخشون أكثر ما يخشون أن يكونوا عرضة للضحك ، فالسخرية سلاح اجتماعى بتار .

هذا ولقد أدى حل رموز اللغة المصرية القديمة ، بفضل حجر رشيد إلى اكتشاف معرفة المصريين القدماء لهذا الفن ، فلدينا نصوص على جدران المعابد وبخاصة معبد « إدفو » ومعبد « دندرة » تفسر مشاهد مسرحية مرسومة على جدران تلك المعابد ، ولقد جمع مدير متحف الآثار الفرعونية الأسبق بالقاهرة وهو « الأب دوريون Dorioton » كل هذه النصوص والمشاهد ودرسها واستخلص منها بحثاً مفيداً عن فن المسرح عند المصريين القدماء ونشر هذا البحث باللغة الفرنسية ضمن كتاب كبير له سماه « صفحات في الآثار المصرية القديمة » (Pages d'Egypte Ancienne) ومن دراسة الأب دريتون يتضح لنا أن المسرح قد نشأ عند المصريين القدماء قبل نشأته عند اليونان في كنف الدين أيضاً ، وكانت أسطورة « اوزيريس » إله الخير والخصب والهاء وما كان بينه وبين أخيه إله الشر « ست » من صراع عنيف - كانت هذه الأسطورة من المحاور الأساسية لفن المسرح عند المصريين القدماء . ولكن هذا الفن لم ينشأ لسوء الحظ عند المصريين القدماء في الهواء الطلق وفي الحقول ، كما نشأ عند اليونان ، بل نشأ داخل المعابد وفي حجرة الأسرار الدينية التي تسمى « قدس الأقداس » داخل كل معبد وكان الكهنة هم الذين يقومون بالتأليف والتثيل ، ولم تكن المشاهدة مباحة إلا للخاصة من رجال الحكم ورجال الدين . أى أن المسرح المصرى القديم كان كالقداس السرى ، ولهذا لم يستطع هذا الفن أن يتحرر من الدين وأن يتطور نحو الحياة ليصبح فناً دنيوياً كما حدث عند اليونان . كما أن استمراره داخل المعابد ، وحكراً على الكهان ، قد أدى به إلى الانقراض بمجرد انقراض الديانة الوثنية في مصر ، ولهذا مات فن المسرح عندنا بانقراض الديانة الفرعونية ، ولم يعد إلينا إلا بعد أن أخذناه عن أوروبا . وكان بدء اتصال العالم العربى بهذا الفن بفضل التاجر اللبناني « مارون النقاش » سنة ١٧٤٨ عندما شاهد هذا الأديب هذا الفن في رحلاته التجارية إلى إيطاليا فأعجب به وحاكاه ، وألف بالعربية شعراً ركيكاً ثلاث مسرحيات ، مثلها هو ولقيف من أصدقائه في بيروت بين سنة ١٨٤٨ و ١٨٥١ م وهى سنة وفاته . وهذه المسرحيات الثلاث قد أعيد نشرها أخيراً في بيروت وتوجد الآن في مكاتب القاهرة .

ثم انتشر هذا الفن من لبنان إلى سورية ، ونزحت الفرق التمثيلية من لبنان إلى سورية إلى مصر حيث كان يعقوب صنوع قد عرفها به ، وأخذ ينمو ويتسع حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم ، بينما قضى عليه في سورية ولبنان تعصب الحكم التركي الأعشى وغباوته فأت فن التمثيل فيها « ولم يبعث حتى اليوم » وإن تكن هناك بوادر انتعاش في سورية الآن .

والطريقة التي نشأ بها فن التمثيل عند اليونان القدماء تفسر لنا لماذا كان الشعر هو وسيلة التعبير الأولى في هذا الفن ، وذلك لأنه نشأ - كما قلنا - في صورة غنائية . والشعر هو الذى يصلح بداهة للغناء . وعندما امتد نفس المسرحية وأصبحت تجسد أحداثا أسطورية كثيرة ، وتعبر عن مواقف وشخصيات . واقتضت الضرورة الوظيفية استخدام الحوار التمثيل ، أى غير المتغنى به - أخذت المسرحية الشعرية تنقسم إلى أجزاء غنائية وأجزاء حوارية تمثيلية متعاقبة متناوبة . حتى استقر الشكل النهائى للتراجيديا على النحو التالى :

١ - مدخل (Prologos) وفيه يعرض رئيس الجوقة موضوع المسرحية في جملة ، كما يقدم الشخصيات الأساسية التى ستظهر في المسرحية .

٢ - أغنية الدخول : (Parodos) هى الأغنية التى يغنيها الكورس أى الجوقة أثناء دخولها إلى (الأوركسترا) فى حركة راقصة رقصا إيقاعيا . وهى أغنية تعتبر بمثابة تعليق عاطفى وذهنى على موضوع المسرحية التى سيشاهدها الجمهور .

٣ - الحادثة الأولى : (Episodos) وهى عبارة عن جزء حوارى تمثيلى يجرى على النصبة بين الممثلين ويعرض الجزء الأول من أحداث الموضوع الكلى . الذى تعرضه المسرحية .

٤ - أغنية ثابتة : (Stosinom) وهى أغنية ينشدها الكورس بعد اتخاذ مكانه فى (الأوركسترا) ، مع مصاحبة الموسيقى الخفيفة وحركات الرقص الإيقاعى ، ثم يستأنف الحوار التمثيلى ليعرض الحادثة الثانية من حلقات المسرحية .

٥ - الحادثة الثانية : ثم يعود المسرح من جديد إلى الأغنية الثابتة .

٦ - حادثة ثالثة .

٧ - أغنية الخروج (Exo doy) وهى الأغنية الختامية التى يغنيها الكورس وهو خارج من (الأوركسترا) .

وبذلك تنتهى التراجيديا . وفى هذا التشكيل أو التكوين ما يوضح كيف أن المسرحية الشعرية كانت تجمع عند القدماء من اليونان بين الحوار والغناء والموسيقى والرقص . ولذلك كان الشعر هو أداة التعبير الصالحة لفن يجمع بين كل هذه الفنون ، وبخاصة فن الغناء الذى لا يصلح له إلا الشعر .

وبالرغم من أن فن المسرحية تخلص بعد النهضة الأوربية من الأجزاء الغنائية ليستقل بذاته كفن تمثلى حوارى بعد أن اخترع الأوربيون للغناء والموسيقى المسرحيين فنونا خاصة بهما كفن الأوبرا والأوبريت ، ثم فن البالية - فإن الشعر ظل مع ذلك يستخدم فى كتابة المسرحيات التمثيلية الخالصة الخالية من الغناء عند الشعراء الكلاسيكيين فى أوربا خلال القرن السابع عشر الميلادى ، وذلك محاكاة لليونان القدماء .

وأما العرب القدماء فلم يعرفوا فن المسرح ولا الأدب الدرامى ، لا فى جاهليتهم ولا فى عصر الإسلام . وللمستشرقين نظريات فى تفسير هذه الظاهرة ، فالمستشرق « رينان » يزعم أن العرب كجنس سامى لا يمتلكون ذلك الخيال التركيبى اللازم لبناء المسرحية ، كما يرى أن ملكتهم الأساسية هى ملكة الملاحظة للجزئيات ، ولكن هذا رأى مردود لقيامه على الجنس أو العنصر . فسألة الأجناس كلها لا نستطيع أن نصدر على أساسها حكما على مكانات الشعوب المختلفة . ونظرية الأجناس كلها لا تستند إلا على أساس اللغة ، فعلماء الأجناس يقسمون البشر على أساس اللغة فيقولون : الجنس الهند وأوربى ، الجنس السامى ، والجنس الحامى ، استنادا إلى اللغة المشتركة التى تفرعت بعد ذلك إلى لغات تستخدمها الشعوب المتفرعة عن كل من هذه الأجناس الكبيرة ، وذلك

بينما يحدثنا التاريخ أن الهجرات الجماعية قد كانت مستمرة منذ عصر ما قبل التاريخ وفي التاريخ القديم ، مما أدى إلى تداخل الأجناس على نحو لا يسمح بأن نزعهم أن هناك اليوم جنسا خالصا ، ففي كل شعب نجد أنماطا مختلفة من البشر بحكم الاختلاط التاريخي بين الأجناس والشعوب ، وبذلك يصبح من التعسف الزعم بأن هذا الجنس أوذلك يتمتع بملكات خاصة به .

ولقد أدى بحث العلماء والمؤرخين إلى تسفيه نظرية الأجناس وتفوق جنس على آخر بعد أن بنت النازية الهتلرية فلسفتها على أساس تفوق الجنس الآري الجرمانى على غيره من أجناس العالم تفوقاً فطرياً ، فأخذ العلماء يسفّهون هذا الرأى على أساس من البحث العلمى التاريخى . ومع ذلك فإن المستشرقين لا يزالون يلحون على هذا الرأى الذى أبداه رينان فى أواخر القرن الماضى ، وقد عاد الرأى نفسه إلى الظهور فى القرن العشرين محورا بعض الشئ عند المستشرق الفنلندى هولما الذى يقول إن العقلية العربية عقلية تجميع لا تركيب . أى أن الكاتب العربى يجمع الملاحظات والأفكار بعضها إلى بعض دون أن يستطيع بناءها فوق بعض فى بناء فكرى شامخ ، وهو يستدل على ذلك بكثرة استخدام الكاتب العربى لحرف العطف (واو) بينا اللغات الأوربية لا تكثر من استخدام هذه الأداة بل تستخدم نقط الانتهاء ، لأنها لا تجمع جزئيات وتضعها جنباً إلى جنب ، بل تثبت حقائق أو ترسم صوراً . لتبنى بناء فكرياً أوفنيا يدركه المتلقى عن الكاتب . ومن الواضح أن هذا الرأى الجديد ما هو إلا تحويل لرأى رينان القديم عن ضعف الخيال التركيبى عند الجنس العربى بل الجنس السامى كله .

إلا أن فساد هذا التفسير لا يمنع من ثبوت الحقيقة التاريخية التى تقول بأن العرب لم يعرفوا فن المسرح ولا أدبه لا فى العصر الجاهلى ولا فى العصر الإسلامى ويخيل إلينا أنه ربما كان لطبيعة الحياة فى البادية وعدم استقرارها . وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر فى تفسير هذه الظاهرة ، فالتخيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور للمسرح وما إلى ذلك . وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار . وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء لم يترجم شئ من

المسرح اليوناني إلى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية ، مما يتنافى مع دين التوحيد الإسلامي . وعندما ترجمت كتب أرسطو ومن بينها كتاب « الشعر » الذى يتحدث عن التراجيديات والكوميديا ، لم يفهم مترجمه متى بن يونس معنى هذين الاصطلاحين فترجم التراجيديات بأنها (فن المديح) والكوميديا بأنها (فن الهجاء) وضللت هذه الترجمة فلاسفة العرب أنفسهم (راجع « فن الشعر » ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وتعليقات ابن رشد وابن سينا والفارابى على نص أرسطو وهى منشورة فى هذا الكتاب مع ترجمة جديدة للنص اليونانى وهوامش وتعليقات) . وبالرغم من أن الشعب العربى عرف فى القرون الوسطى فنونا شعبية تشبه إلى حد ما فن المسرح مثل (القراقوز وخيال الظل) فإنه من الثابت أن فن التمثيل وفن الأدب المسرحى قد أخذته العرب عن أوروبا بعد النهضة العربية . التى ابتدأت فى القرن الماضى ، وكان رائد هذا الفن فى عالمنا العربى هو (مارون النقاش) الذى قلنا إنه ألف أول مسرحية عربية فى سنة ١٨٤٨ ببيروت . (راجع كتاب المسرح ضمن سلسلة فنون الأدب العربى التى تصدرها دار المعارف للدكتور محمد مندور) .

وإذن لا مفر لنا من أن ندرس أصول ومقومات الأدب المسرحى شعرا ونثرا ، كما قررت فى الآداب الأوربية التى أخذنا عنها هذا الفن فى العصر الحاضر .

مقومات الشعر المسرحى .

طبيعة الشعر الدرامى تحدد بوظائفه التى يمكن تلخيصها فى أمرين : تحريك الأحداث داخل المسرحية ، وهذا هو معنى وصفه (بالشعر الدرامى) أو الدرامية التى تعنى بالحركة ، فلا يجوز أن ينقلب الحوار الشعرى فى الدراما إلى مجموعة من القصائد ذات الطابع الغنائى على نحو ما يحدث أحيانا كثيرة فى مسرحيات (شوقى) ، فهذه القصائد قد تكون رائعة الجمال كشعر غنائى ولكنها لا تعتبر شعرا دراميا يؤدى وظيفته السليمة من حيث دفع الأحداث وتطويرها

داخل المسرحية . وعندما ينقلب الدرامى إلى غنائى تركد الحركة الدرامية ، مما قد
يؤدى إلى فتور الجمهور وعدم متابعته بانتباه للمسرحية وتطور أحداثها . والوظيفة
الثانية هى تصوير الشخصيات التى تنهض بأحداث المسرحية وتحديد أبعادها
المعروفة وهى : البعد النفسى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد الجسمى ، فالحوار
الشعرى والنثرى على السواء من وظائفه الأساسية معاونة المشاهدين على تمثيل
الصورة الكاملة لكل من شخصيات المسرحية بأبعادها الثلاثة ، أى أن كل جزء
من الحوار يجب أن يعتبر بمثابة خط من خطوط الصورة أو قسمة من قسّمات
الشخصية التى تنطق به . ولا ينبغى أن يتحول الحوار الشعرى فى المسرحية إلى
قصائد غنائية ، كما لا ينبغى أن يتحول الحوار النثرى فى المسرحية النثرية إلى
مناقشة راكدة ، أو جدل أو خطابة ، وإلا فقد طابعه الدرامى .

فن المسرحية

يدخل فن المسرحية كما رأينا ضمن فنون الشعر وفنون النثر معا لأنه إذا كان قد ابتدأ كما رأينا عند اليونان القدماء شعرا ، فإنه في العصور الحديثة قد تحول في الغالب الأعم إلى فن نثرى ، وبخاصة بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الموسيقى والغناء والرقص التي تخصص كل منها بفن مسرحى خاص هو الأوبرا أو الأوبريت بالنسبة للموسيقى والغناء ، والباليه بالنسبة للرقص .

ومع ذلك فإننا لانستطيع أن نزعم أن تحول فن المسرحية من التعبير بالشعر إلى التعبير بالنثر قد كان العامل الحاسم في تطور هذا الفن عبر القرن شكلا ومضمونا ، بل كان العامل الأساسى في هذا التطور هو التطور الحضارى العام ، وتغير حاجات المجتمعات وما تتطلبه من الأدب والفن ، والتغير المستمر في عقائد الإنسان ومطالب حياته وروحه ، وإن يكن تحول التعبير الدرامى من الشعر إلى النثر قد صاحبه مزيد من ملازمة هذا الفن لواقع الحياة في فن الدراما بنوع خاص . وأما الكوميديا فقد كانت منذ نشأتها الأولى عند أرسطوفان عملاقها اليونانى الأكبر - وثيقة الصلة بواقع الحياة المعاصرة في موضوعاتها وشخصياتها وأهدافها ، وهذا هو ما ينسأه أحيانا كثيرة مؤرخو الأدب الدرامى ونقادها عندما يتحدثون عن تطور المسرحية من الأسطورة إلى واقع الحياة ، فثل هذا الحديث لا يصدق في الواقع إلا على فن مسرحى واحد هو التراجيديا وتحولها إلى ما عرف منذ ظهور إيسن وبرناردشو وتشيكوف في القرن الماضى باسم الدراما الحديثة ، بينما كانت ولا تزال الكوميديا وثيقة الصلة بواقع الحياة بل وغارقة فيه ، حتى عندما كانت تكتب شعرا ، كما تشهد كوميديات أرسطوفان وموليير ومن دونهما مرتبة من كتاب هذا الفن سواء أكتبوها شعراً أم نثراً .

وعلى هذا الأساس لن نفصل الحديث عن فن المسرحية الشعرية عن الحديث عن فن المسرحية النثرية ، بل سنعتبرهما فناً واحداً في تطوره وأصوله

العامة وما انتهت إليه تلك الأصول في عصرنا الحاضر الذى غلبت فيه الاهتمامات العقلية عند صفوة المثقفين على الانفعالات العاطفية ، وهذه الصفة كثيراً ما تنسى مطالب الجماهير وحقائقها الموضوعية فتتخذ من نفسها مقياساً ودليلاً على المقومات الأساسية لهذا الفن رغم طبيعته الجماهيرية الواضحة ، ولعلنا نلمس هذه الحقيقة واضحة عندما نقارن بين رأى ناقد موضوعى كبير بل أكبر نقاد العالم على الإطلاق وهو الفيلسوف أرسطو ورأى كاتب معاصر ممن غلبت عليهم الاهتمامات العلقية وهو لايبوس إيجرى المجرى الأصل والمستوطن فى أمريكا مؤلف كتاب « فن كتابة المسرحية » الذى نقله إلى العربية الأستاذ دريني خشبة .

فأرسطو فى كتابه فن الشعر الذى ترجمه ترجمة جديدة إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى ، نشر هذه الترجمة مع ترجمة متى بن يونس القديمة وتعليقات الفلاسفة العرب ابن سينا وابن رشد والفارابى فى مجلد واحد - نرى أرسطو الذى درس التراث اليونانى الرائد فى هذا الفن وحلله تحليلاً علمياً دقيقاً واستبطن أهدافه وعمله الغائية على ضوء مطالب الجماهير وحدد مقومات هذا الفن وأهمية كل منها - يقرر أن العنصر الأساسى فيه هو ما سماه باليونانية بالميتوس أى الأسطورة أو القصة التى يختارها المؤلف لكتابة التراجيديات بهدف حدهه أرسطو بما سماه باليونانية كتارسيس أى التطهير ، ويقصد بها تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة فى نفس المشاهدين . ول سوء الحظ لم يحلل أرسطو ما يقصده بالتطهير وطريقة حدوثه داخل النفس البشرية ، وأكبر الظن أنه فسر ما يقصده لتلاميذه فى الليسيه ، ولكن هذا الإيضاح والتفسير لم يصل إلينا لأن أرسطو لم يكتب مؤلفاته التى وصلت إلينا بنفسه . بل وصلت إلينا عن طريق مذكرات تيوفراست أحد تلاميذه ولذلك كثيراً ما نقع فيها على ما يشبه الإشارات الموجزة ورءوس الموضوعات أو النقاط الرئيسية ، وهذا هو الحال بالنسبة لنظرية التطهير التى لم يصحبها أى إيضاح أو تفسير أو تحليل فى كتاب فن الشعر ، مما أفسح المجال أمام الشراح والمفسرين والمفكرين اللاحقين لكثير من التفسيرات التى لا مجال هنا للخوض فيها ، مكثفين بالإشارة إلى أن التفسير

الراجح لتلك النظرية هو الذى يذهب إلى أن عملية التطهير تتم داخل نفس المشاهد بطريق لاشعورى عندما يشعر بالفزع للمصير المحزن الذى ينتهى إليه بطل التراجيديا ، ثم يتعاطف معه لأنه لا يستحق مثل هذا المصير . وبفضل هذا الفزع وتلك الشفقة تتطهر نفسه لا شعوريا من نزعات الشر والعدوان .

ومهما يكن التفسير الذى نختاره لمعنى التطهير وطريقة حدوثه داخل النفس البشرية - فإننا لا نستطيع أن نختلف فى أن أرسطو قد حدد للتراجيديا هدفا عاطفيا وعلّة غائية انفعالية وجعل الموضوع أو القصة القادرة على تحقيق هذا الهدف والوصول إلى تلك العلة الغائية هى المقوم الأساسى لهذا الفن .

وذلك بينما نرى لايوس إيجرى المعاصر يرى أن هذا المقوم الأساسى ونقطة البدء والارتكاز فى فن كتابة المسرحية هو ما يسميه (Premice) ، التى ترجمها الأستاذ درينى خشبة بعبارة المقدمة المنطقية ، والمقصود منها هو الفكرة الأساسية التى يحرص المؤلف على تجسيدها وإبرازها ، أى يتخذها هدفا وعلّة غائية لمسرحيته ، ثم يبحث بعد ذلك عن الموضوع أو القصة التى تصلح لتجسيد هذه الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية ، بل ويرى لايوس إيجرى أن عنصر الشخصيات ذات الأبعاد المحددة أهم من عنصر القصة ، لأن الشخصيات بأبعادها المحددة هى التى توجه الأحداث فى القصة وتجاهها ، وتنتهى بها إلى الخاتمة التى تنبع من أبعاد تلك الشخصيات الجسمية والنفسية والاجتماعية . ومعنى ذلك هو أن لايوس إيجرى يرى أن العنصر الفكرى هو أهم مقومات المسرحية . وعنده أنه ما لم يبدأ المؤلف باختيار المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية - لن يستطيع أن يبنى مسرحيته بناء سليما متماسكا ، لأن الفكرة عنده بمثابة الخيط أو السلك الذى ينتظم حبات العقد أو المسبحة ويدونه لا بد أن تنفرط تلك الحبات ويتصدع نسقها . والحبات فى العقد أو المسبحة هى المقابل لأحداث المسرحية وشخصياتها وكل مقوماتها الأخرى .

ونحن لا نستطيع أن نزعم أن التراجيديا القديمة كانت تخلو من العنصر الفكرى أو أن علتها الغائية وهى التطهير عن طريق الإثارة العاطفية كانت ترفض

هذا العنصر الفكرى أو تتنافر معه ، ولكن الذى قبله ونقر عليه أرسطو أن الهدف الأول للتراجيديا قد كان هذه الإثارة العاطفية التى كانت تجذب الجماهير إلى هذا الفن ، ولابد من وجودها فى الدراما الحديثة أيضا وإلا انصرفت عنها الجماهير المحتاجة نفسيا إلى مثل هذه الإثارة ، ورأت فى الاكتفاء بالعنصر الفكرى كهدف للدراما برودا يصرفها عنها ، وذلك لأن الأدب كله - لا الفن وحده - لابد أن يثير فينا انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية ، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح فلسفة أو اجتماعا أو أى شئ آخر غير الأدب والفن ، وهذا هو فى رأينا الخطأ الكبير الذى وقع فيه لايبوس إيجرى عندما جعل من المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية المقوم الأول لفن المسرحية كله ، مع أن هذا لا يصدق إلا على نوع معين من هذا الفن وهو ما يعرف باسم المسرحية الذهنية التى لدينا فى أدبنا الدرامى المعاصر أمثلة خالصة له مثل مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم الذهنية التى فصلنا عنها القول فى كتابنا الخاص بمسرح هذا الكاتب الكبير ، وهى مسرحيات أثبتت التجربة العملية أنها لا تجذب إليها غير صفوة المثقفين الذين تغريهم المتعة العقلية حتى ولو لم تثر فيهم تلك المسرحيات الذهنية أى انفعال عاطفى ، على نحو ما يحدث عند ما نشاهد مسرحية أهل الكهف مثلا ، حيث نرى هؤلاء الفتية يبعثون إلى الحياة ، ثم يعودون إلى الموت ثانية بعد أن أحسوا بأن الزمن قد تخطاهم وأن استئناف الحياة لم يعد له معنى لديهم ، وكل ذلك دون أن نفعل بمصيرهم ولكن نتأمله عقليا فحسب ، ونحاول تفسير هذا المصير واستشفاف المقدمة المنطقية ، أى الفكرة الأساسية التى تنتظم أحداث هذه المسرحية ، وهى أن الإنسان الذى يحاول الحياة فى غير عصره ومنقطعا عن الروابط التى كانت تربطه ببيئة الحياة فى ذلك العصر - كمثال السمكة التى تحاول أن تعيش فى غير بيئتها وهى الماء ، والزمن بالنسبة للإنسان هو المعادل المنطقى للماء بالنسبة للسمكة .

وذلك بينما نحس عندما نقرأ المسرحية التى اعتبرها أرسطو النموذج الكامل لفن التراجيديا واستند عليها فى استنباط المقومات الأساسية لهذا الفن ، وهى مسرحية أوديب ملكا للشاعر اليونانى الكبير سوفوكليس - نلاحظ أن هدفها

الأساسى وعلتها الغائية هو فعلا التطهير بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة على مصير بطلها أوديب ، وذلك بالرغم من أن هذه التراجيديا الغائية لا تخلو طبعاً من فكرة وهى الفكرة التى كان المجتمع اليونانى القديم يؤمن بها إيماناً راسخاً - فكرة أن الإنسان مهما فعل لا يستطيع أن يفلت من قبضة القدر عندما يلاحقه ، ولكن هذه الفكرة تعتبر فى هذه التراجيديا عنصراً ثانوياً لا مقوماً أساسياً ، وهنا يمكن الخلاف الكبير بين أرسطو ومفكر حديث كلايوس إيجرى .

وتأسيساً على كل هذه المقدمات ، نفضل أن نتجاهل هذا الخلاف مؤقتاً لنحدث عن فن المسرحية ، وبتعبير أدق عن فن الدراما - على أساس المقومات العامة للأدب كله فنقول : إن المسرحية كغيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة ، لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التى اعتمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة ، وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنسانى العام عبرها .

ومعنى ذلك هو أننا نفضل أن نبدأ الحديث عن فن المسرحية على النحو التقليدى الذى أرسى أسسه الفيلسوف الأكبر أرسطو مع تتبع التطور الذى لحق بكل من المقومات الأساسية ، التى حددتها هذا الفيلسوف لفن الدراما بوجه عام .

وبناء على تعريفنا السابق لفن المسرحية لابد لوضوح التحليل من أن نوزع الحديث بين باين كبيرين ، نتناول فى أولها التجربة البشرية التى تصاغ منها المسرحية ومصادر هذه التجربة وموقف الأديب من كل منها ، ونتناول فى الباب الثانى الصياغة الفنية الخاصة لهذا الفن ، أو ما يسمى فى المصطلح النقدى بالصورة الفنية والمقومات الأساسية لهذه الصورة ، وتطور كل منها عبر العصور .

التجارب البشرية ومصادرها

لم يتحدث أرسطو إلا عن مصدر واحد كان يستقى منه شعراء التراجيدين الإغريق تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم وهذا المصدر هو الأسطورة ، ولذلك سمى الموضوع في هذا النوع من المسرحيات - كما قلنا - باسم الميتوس . بل وعرف التراجيدين كلها بأنها محاكاة لعمل نبيل بأسلوب رفيع استنادا إلى نظريته العامة التي ترجع كافة الفنون إلى المحاكاة وإن اختلفت بعد ذلك وتنوع باختلاف وتنوع وسائل المحاكاة وأهدافها . فالموسيقى تحاكي بالنغم والتصوير يحاكي بالرسم واللون والضياء والظلال ، بينما تحاكي فنون الأدب باللفظ والعبارة .

والسبب في ذلك هو أن المسرح اليوناني القديم كله قد نشأ أصلا في كنف الدين ، وبخاصة عبادة ديونيزوس إله العنب والخمر فكان يستقى موضوعاته من الأساطير الدينية ، وبالرغم من أن الكوميديا قد انسلخت سريعا ومنذ عصر أرسطوفان عن الدين واستقت موضوعاتها من واقع الحياة بل وتحولت بفضل هذا العملاق إلى نوع من الهجاء السياسي والاجتماعي - إلا أن اعتبار الأسطورة المصدر الأساسي لموضوعات المسرحية - قد ظل الفكرة السائدة عند اللاحقين لأرسطو ، لأن حديث أرسطو المفصل عن الكوميديا لم يصلنا ، إذ وصل إلينا كتاب فن الشعر ناقصا الجزء الخاص بالكوميديا فيها عدا بعض فقرات قصيرة ، ولهذا اعتبرت مقومات التراجيدين التي فصل عنها أرسطو الحديث بمثابة المقومات العامة للمسرحية بكافة أنواعها ، حتى كاد الطابع الخاص بالكوميديا ومقوماتها يهمل ، ويختلط بطابع التراجيدين التي اختفت في العصر الحديث وحل محلها ما يعرف اليوم باسم الدراما الحديثة .

ولما كانت التراجيدين نفسها قد أخذت تنسلخ تدريجيا عن الدين منذ عصر اليونان أنفسهم ، وبخاصة عند يوريديس ، الذي دنا بها دنوا شديدا من واقع

الحياة الإنسانية وساعدته على ذلك طبيعة الديانة اليونانية القديمة التي تعتبر ديانة ناسوتية ، أى ديانة تصورت آلهة على شاكلة الناس بما فيهم من فضائل وريثائل - فقد كان من الطبيعي ألا تظل الأسطورة الدينية المصدر الوحيد الذى يستقى منه المؤلف موضوعا مسرحيته ، ولذلك نرى المحدثين إزاء هذه الحقيقة لا يقنعون بترجمة لفظة الميتوس بالأسطورة لما يلاحظونه من أن المسرحية عبر القرون قد تنوعت المصادر التى تستقى منها موضوعاتها . ومن هنا يترجم البعض لفظة ميتوس بالقصة كلفظ عام ، أو بالحدث ، وهنا نحن نفضل أن نغفل إطلاقا هذه اللفظة اليونانية القديمة التى لا تحتل بمعناها اللغوى غير ترجمة واحدة هى الأسطورة ، ونرى استبدالها بلفظة التجربة البشرية التى تعددت مصادرها ، على نحو ما هو واضح من التراث الدرامى العالمى ، بل أصبح الواقع الإنسانى والاجتماعى فى العصر الحاضر أهم مصادرها وأكثرها أهمية فى فن الدراما فضلا عن فن الكوميديا الذى اتصل بهذا الواقع كما قلنا منذ أقدم العصور .

وعن طريق الاستقراء للأدب المسرحى العالمى منذ عصر اليونان حتى اليوم - نستطيع أن نحصر مصادر التجارب حصرا جامعا مانعا فى ست مصادر هى :

١ - الأسطورة .

٢ - التاريخ .

٣ - واقع الحياة المعاصرة للكاتب .

٤ - الخيال الذى يتدع الأحداث بقدرته الخالقة .

٥ - التجارب الشخصية للأديب .

٦ - العقل الباطن .

فالأسطورة الدينية والأسطورة التاريخية قد كانت - كما رأينا - المصدر الأول ، بل الوحيد لفن التراجيديا عند اليونان القدماء وكان أساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتى الفرع والشفقة ، وكانت الفكرة عندئذ عنصرا ثانويا . وبالرغم من اختفاء الديانة الوثنية القديمة بظهور المسيحية واتخاذ الإمبراطورية الرومانية القديمة لها ديناً رسمياً

منذ سنة ٣٣٣ ميلادية في عهد الإمبراطور قسطنطين - إلا أن هذه التجارب الأسطورية قد عادت إلى الظهور بعودة عصر النهضة الأوروبية إلى التراث اليوناني القديم والروماني واتخاذها أساسا لما يعرف باسم النهضة الأوروبية الحديثة ، التي ابتدأت في الظهور بوضوح منذ القرن الخامس عشر الميلادي ، أى منذ أن سقطت القسطنطينية في يد الأتراك ونزح من أديرتها الرهبان إلى بلاد أوروبا المسيحية ، حاملين معهم مخطوطات التراث اليوناني والروماني القديم الذى نشره في إيطاليا وفرنسا ثم في بلاد أوروبا الأخرى ، وبذلك ابتداء ما يعرف باسم عصر البعث الذى تلا ظهور النهضة الأوروبية الحديثة التى قامت على التخلي عن تراث القرون الوسطى ، بما فيه الأدب والفن المسرحى الذى كان قد قام في تلك القرون على أساس من الدين والأخلاق المسيحية .

وبالفعل نرى ما يعرف باسم المذهب الكلاسيكى ، وهو المذهب الذى ساد في الآداب الأوروبية وبخاصة في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادي - يعود فيه الشعراء إلى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة وإلى التاريخ الأسطوري لهذين الشعبين ، ليستمدوا موضوعات ، أى تجارب أسطورية ، لما كتبوا من تراجميات ، وإن كانوا كمسيحيين لم يستطيعوا أن يرجعوا دوافع الأحداث والتصرفات في مسرحياتهم إلى آلهة الوثنية القديمة أو إلى القدر الذى لم يؤمنوا به في ذلك العصر - بل آمنوا على العكس بحرية الإنسان وتحمله لثبته تصرفاته ، ولذلك نراهم يستبدلون بالقدر دوافع النفس البشرية وما يصطرع في داخلها من عواطف وانفعالات وأفكار إنسانية عامة . وبالرغم من أن الكلاسيكيين قد احتفظوا بالقدرة على الإثارة العاطفية في مسرحياتهم - إلا أن هدفا آخر أخذ يطفئ عندهم على هدف الإثارة ، ونعني به تحليل النفس البشرية وتجسيد دوافعها كوسيلة لفهم الإنسان ، وبذلك لا نستطيع أن نزع أن التطهير قد ظل الهدف للتراجيديات عند الكلاسيكيين من أمثال كورنى وراسين ، بل أصبح هذا الهدف هو تحليل النفس البشرية .

وبالرغم من أن الأدب الأوروبي قد تحرر بعد العصر الكلاسيكى من محاكاة

التراث اليوناني والروماني القديم ، بل وظهرت مذاهب أدبية وفنية ثارت ثورة عنيفة على تلك المحاكاة ، كالمذهب الرومانسي الذي ساد جانبا كبيرا من الآداب الأوروبية في القرن التاسع عشر - إلا أن الأسطورة لم تختف من تلك الآداب حتى اليوم كمصدر لموضوعات المسرحية ، وإن لم تعد المصدر الوحيد . وذلك لما تمتاز به التجربة الأسطورية من مرونة سمحت بتطويعها للكثير من مذاهب الفن والأدب التي تعاقب ظهورها عبر العصر الحديث ، فنرى المذهب الرمزي الذهني يتخذها كمصدر أساسي لموضوعاته المسرحية الذهنية ، على نحو ما هو واضح حتى في أدبنا المعاصر عند الأستاذ توفيق الحكيم في المسرحيات التي كتبها من هذا النوع ، وهي مسرحياته الكبرى ، وإن يكن الأستاذ توفيق الحكيم قد استمد أيضا موضوعات أو تجارب لمسرحياته الذهنية من القصص والمعجزات الدينية مثل قصة « أهل الكهف » وقصة « سليمان الحكيم » إلى جوار المسرحيات ذات الموضوع الأسطوري الخالص مثل مسرحيات « بجماليون » و « أوديب ملكا » و « شهر زاد » وغيرها . وفي هذه المسرحيات يتخذ توفيق الحكيم التجارب الأسطورية وسيلة لتجسيد فكرة أساسية عن طريق إجراء الصراع بين ما يسميه هو نفسه بالمطلق من المعاني ، كالصراع بين الإنسان والزمن في « أهل الكهف » وبين القدرة والحكمة في « سليمان الحكيم » وبين الواقع والحقيقة في « أوديب ملكا » وبين الفن والحياة في « بجماليون » .

وإن يكن من الواجب أن نلاحظ أن الرمزيين لا يقتصرون أنفسهم في الأساطير يتخذون من أحداثها وسيلة لما يريدون تجسيمه من أفكار أو الإيحاء به من حالات النفس البشرية - بل نراهم يتخذون من واقع الحياة المادية نفسها رموزا لمعنوياتها على نحو ما نلاحظ في مسرحية « يلباس وميليزاند » للكاتب البلجيكي موريس مترلنك ، وهي مسرحية يحرق الصراع فيها بين شقيقتين حول الفتاة ميليزاند منبعا من أغوار النفس البشرية الحقيقية ، وما فيها من شر وغريزة ملتوية . وقد رمز مترلنك لحقيقة النفس البشرية الحقيقية في هذه المسرحية بيتر آسنه عفنة بالقصر الذي يسكنه الشقيقان ، ووصف هذه البئر وصفا موحيا .

كما يجب أن نلاحظ أيضا أن الرمزيين ليسوا هم وحدهم الذين لجأوا إلى الأساطير يستقون منها موضوعات لأدبهم ، إذ استطاعت مذاهب أدبية وفنية أخرى ، بل والمذهب الواقعي نفسه أن يسيطر على الأساطير ويستخدمها لتجسيد أهدافه الاجتماعية ، على نحو ما فعل الكاتب الاشتراكي الواقعي الكبير برناردشو عندما استوحى من أسطورة بيماليون الإغريقية القديمة مسرحيته التي تحمل نفس الاسم ، وإن لم يجعل من بيماليون نحاتا صنع تماثلا لفتاة جميلة ثم أحبه حب الرجل للمرأة وطلب إلى الالهة أن تنفث فيه الحياة ثم تزوج الفتاة - بل جعل بيماليون أستاذا جامعا يلتقى في الشارع ببائعة زهور من عامة الشعب تروقه فيحتضنها ويربها من جديد تربية ارستقراطية ، حتى أصبحت من فتيات صالونات لندن المرموقة ، وحدثته نفسه عندئذ أن يطلب الزواج منها ، ولكنها ترفض الزواج منه بعد أن عرفت ما في حياة الطبقة الأرستقراطية من انحلال ونفاق ، فأثرت عليه سائق تاكسي من عامة الشعب زوجها لها ، وبذلك حقق برناردشو هدفه الاشتراكي ، الذي يرى أنه ليس ثمة فارق في الطبيعة بين طبقات المجتمع المختلفة ، وأنه إذا أتاحت لابن الشعب تربية خاصة استطاع في سهولة أن يرتفع إلى مستوى الطبقة العليا وإن انتهت مخالطته لها بعد ارتفاعه إلى مستواها ومعاشرتها إلى احتقاره ، وتفضيل أبناء الشعب الكادحين عليها .

* * *

٢ - والمصدر الثاني للتجارب البشرية هو التاريخ الذي استمد منه كثير من الأدباء موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم ، والأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته . ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ . وإذا كانت حرية الأديب في التصرف في التجربة التاريخية أقل من حرية إزاء التجربة الأسطورية لأنه لا يستطيع أن يتجاهل وقائع التاريخ الكبرى وحقائقه الأساسية المتفق عليها ، وإلا قام عمله الأدبي على التروير الذي لا يقبله أحد - إلا أنه مع ذلك

له حرية واسعة في تفسير الحدث التاريخي وتوضيح بواعثه على النحو الذى يخدم هدفه . كما أن له الحرية المطلقة في أن يتصور شخصيات أهل التاريخ الحديث عنها ، وبخاصة الشخصيات الشعبية التى لم يعرها التاريخ التفاتا ، مكثفيا بالتاريخ للملوك والحكام والقادة ، بل ويذهب بعض الأدباء العالمين أمثال إسكندر دوماس الأب صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية - إلى أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع فيه الأديب لوحاته الخاصة . ولقد سئل هذا الأديب الكبير عن الحرية الواسعة التى يمنحها لنفسه إزاء أحداث التاريخ فأجاب قائلا : « التاريخ ! . . . من يعرفه ؟ ! . . . إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتى ! » .

وأوضح ما تكون أصالة الأديب في تحليل نفوس الشخصيات التاريخية واختيار البواعث التى يفسر بها تصرفاتها على ضوء المنطق العام للفترة التى اختار منها موضوعه ، ومن هنا تفاوت الأدباء في تصوير الشخصية التاريخية الواحدة ، على نحو ما يظهر لنا بوضوح عندما نقارن الصورة التى رسمها كل من شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقي مثلا لشخصية كبلوباترة ، حيث رأى فيها أولهم امرأة حسية متهاكة ، بينما رأى فيها الثانى امرأة غرها جماها فظنت أنها تستطيع أن تسيطر به على عملاق داهية محنك كيولبوس قبصر . وأخيرا حاول أحمد شوقي أن يرد لها اعتبارها وأن يفسر لنا سلوكها مع حكام روما على أساس أنها كانت سياسية ماهرة تريد أن تبنى مجد وطنها مصر على أساس ضرب الرومانيين بعضهم ببعض .

هذا ، ولقد حدثت معركة عنيفة بين أحمد شوقي والأستاذ عباس محمود العقاد حول موقف الأديب من التاريخ وحرية في اختيار بواعث أحداثه وذلك عندما كتب أحمد شوقي مسرحيته « قبيز » واعتمد في تفسير غزو قبيز ملك الفرس لمصر على رواية شعبية سمعها المؤرخ اليونانى هيرودوت من أفواه الشعب المصرى عند زيارته لبلادنا وسجلها في تاريخه ، وهى التى تقول إن سبب هذا الغزو قد كان غش فرعون مصر لقبيز عندما خطب ابنته فزف إليه فرعون بدلا

منها بنت خصمه الفرعون السابق ، ففضب قبيز من هذا الغش وغزا مصر انتقاما منه . وتناول الأستاذ العقاد هذه المسرحية بالتقد العنيف في كتيب صغير « قبيز في الميزان » وقد اتهم فيه أحمد شوقي بالجهل والغفلة والتفاهة لأنه فسر غزو ملك الفرس لمصر بهذا الباعث التافه ، وأخذ يلقي على أحمد شوقي درسا في التاريخ ينسب فيه أن غزو الفرس لمصر كان لأسباب أكثر جدية وخطورة ، وذلك لأنهم كانوا مشتبكين في حرب ضروس مع اليونان ، وكانوا يرون في الاستيلاء على مصر عنصرا أساسيا في النصر بسبب قيمتها الاستراتيجية الهامة ، وما تزخر به من محاصيل وثروات يستطيع الفرس أن يمولوا بها جيوشهم المقاتلة في البحر الأبيض المتوسط . وواضح ما في مثل هذا النقد من تعسف يريد أن يحول الشاعر إلى مؤرخ يكرر عمله ، مع أن هدف الشاعر لم يكن كتابة التاريخ ، بل اتخاذ تلك الحادثة سبيلا لتجسيد بطولة المصريين واستماتتهم في الدفاع عن وطنهم أيا كانت بواعث هذا العدوان - فضلا عن أن أحمد شوقي لم يخترع الباعث الذي ذكره ، بل أخذه عن مؤرخ كبير استفاه بدوره من أفواه الشعب المصرى نفسه ، وما اعتقده عندئذ من باعث لهذا الغزو ، بالإضافة إلى أنه باعث أكثر موثقة للروح الشعرية التي صدر عنها أحمد شوقي في مسرحياته الخالدة ، وهى كلها مسرحيات استمدت موضوعاتها من التاريخ المصرى أو التاريخ العربى فيما عدا الكوميديا الوحيدة التى كتبها شعرا أيضا وهى كوميديا « الست هدى » التى جعل أحداثها وشخصياتها تتحرك وتعيش فى الحياة المعاصرة له بحى الحنفى بالقاهرة .

ونحن نملك فى أدبنا المعاصر الكثير من القصص والمسرحيات التاريخية لعدد كبير من شعرائنا وناشرينا غير أحمد شوقي ، مثل جورجى زيدان وعزيز أباظة ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وفريد أبو حديد وكثيرين غيرهم . وإن يكن بعض كبار أدبائنا مثل توفيق الحكيم نفسه قد أخذ يدعو إلى الإعراض عن التجارب التاريخية التى سماها فى كتابه « أدب الحياة » بالأوراق الصفراء . مفضلا عليها التجارب الواقعية المعاصرة التى يسميها فى نفس الكتاب بالأوراق الخضراء . بل ويفضل للأديب أن يكتب عن التجارب التى عاشها بنفسه أو خالطها أو

لاحظها في محيطه الاجتماعي الواقعي . على نحو ما فعل هو نفسه في عهد الثورة الأخيرة عندما انصرف عن المسرحيات الذهنية ليكتب مسرحيات واقعية هادفة مثل : « الايدى الناعمة » و « الصفقة » وإن يكن قد عاد في نفس الفترة إلى الأساطير ليستمد منها موضوعات تستطيع أن تجسم بعض آرائه الجديدة التي حولته إليها الثورة على نحو ما فعل في مسرحية « ايزيس » التي استقى موضوعها من أسطورة ايزيس وأوزوريس الفرعونية الشهيرة ، واستخدمها لتجسيد رأيه الجديد في المرأة وهوى ايزيس وقدرتها على الكفاح من أجل الخير وهزيمة الشر ، مجسداً في شخصية طيفون الذي عرف في الأسطورة المصرية القديمة باسم ست إله الشر . عندما غدر بأخيه إله الخصب والخير أوزوريس زوج ايزيس ومزقه إربا ، فلم تسكن ايزيس إلى راحة حتى استطاعت أن تثار لزوجها وأخيا الخير الحبيب بواسطة ابنها هورس الذي ظلت تعده للقتال وتحرضه عليه حتى استطاع بفضل دهاثها واتساع حيلتها أن ينتصر في النهاية على قاتل أبيه إله الشر طيفون ، مما يقطع بأن توفيق الحكيم لم يعد عدو المرأة كما عرف من قبل عندما كان يكتب مسرحيات من أمثال « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » وغيرها من المسرحيات التي عارض فيها سفور المرأة وتحورها ومساواتها بالرجل في الحقوق السياسية والمدنية وخروجها إلى ميدان الخدمة في الحياة العامة ، بل وعاد توفيق الحكيم في آخر مسرحياته وهي مسرحية « يا طالع الشجرة » إلى الرمزية الذهنية الغامضة . بل وزعم في المقدمة الطويلة التي كتبها لهذه المسرحية أنها على مذهب « اللا معقول » الذي ساد في الأيام الأخيرة في باريس على يد الأدباء الذين استوطنوها مثل صمويل بيكيت الايرلندي الأصل وإيوجين ينسكو الروماني الأب وآداموف الأرمني السوفيتي الأصل .

وتوفيق الحكيم على حق حين قال إن أدباء عصرنا قد أصبحوا يفضلون الأوراق الخضراء على الأوراق الصفراء ، أى يفضلون التجارب المستقاة من واقع الحياة الاجتماعية المعاصرة الحى على التجارب المستمدة من الأساطير القديمة أو صحف التاريخ ، وبالفعل يمكن القول بأن الأدب

والفن قد أصبحت لها الآن وظائف اجتماعية لا يستطيعان أداؤها إلا باختيار موضوعاتها وتجاربها من واقع الحياة المعاصرة في مجتمع كل منهم ، فهذا هو ما يعطى التجارب الواقعية الاجتماعية أهميتها الخاصة في الأدب الحديث كله .

* * *

٣ - واتخاذ التجارب الواقعية موضوعات للأدب ليس شيئا جديدا طارئا لأن هذا الاتجاه قد ظهر في الآداب العالمية منذ أوائل القرن التاسع عشر وإن تكن نظرة الأدباء إلى تلك التجارب وبواعث الاختيار من بينها قد تطورت وتغيرت عبر القرنين التاسع عشر والعشرين ، لتغير أوضاع المجتمعات وتطور الحياة فيها . فالكتاب الفرنسيون رواد الواقعية في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر كانوا ينظرون إلى واقع حياتهم نظرة متشائمة ناقدة ترى أن الشر هو الأصل في الحياة والإنسان ، وأن وظيفة الأدب هي الكشف عن هذا وتصويره وإبرازه أمام الأبصار ، ولذلك سميت هذه الواقعية بالواقعية النقدية المتشائمة على نحو ما نلمس في قصص عملاق هذه الواقعية أو نوريه دي بلزاك ومن تلاه من كتابها في فرانس أمثال موباسان وفلوبير ، ثم إميل زولا الذي وصل بهذه النظرة المتشائمة إلى مداها ، إذ غلب على تفكيره أن الشر إنما ينبع من طبيعة الإنسان العضوية وغرائزه وحاجات جسده متأثرا في ذلك بأبحاث الأطباء وعلماء علم الحياة ووظائف الأعضاء . وبخاصة العالم الشهير الطبيب كلود برنار الذي اكتشف الكثير في طبيعة الإنسان العضوية وتأثيرها على سلوكه ، وركز اكتشافاته واكتشافات زملاء عصره في كتابه المشهور « مقدمة لعلم الطب التجريبي » وعلى هذا الأساس سمي مذهب إميل زولا وتلاميذه ومدرسته باسم « الطبيعية » أو المذهب الطبيعي ، الذي يختلف عن الواقعية أو المذهب الواقعي في أن هذا الأخير كان ينجح إلى تغليب عامل الفساد الاجتماعي وسوء تنظيم المجتمع والعلاقات التي تربط بين أفراد وطبقاته - على الجانب العضوي في تفسير

منبع الشر في الإنسان . ولما كان الفساد الاجتماعي يمكن علاجه بينما يصعب تغيير طبيعة الإنسان العضوية - فإن الواقعية تعتبر أقل تشاؤما من الطبيعية ، كما أنها تعتبر أقل بأسا وأكثر إيجابية منها . بل قد يوحى الأدب الواقعي بالتمرد على الشر ومنابعه على نحو ما نحس في أدب برناردشو ، وعلى نحو أكثر نعومة في أدب الأديب الروسي الكبير تشيخوف والمدرسة الواقعية الروسية بوجه عام في عصر القيصرية .

والواقع أنه كما مهد الأدب تمهيدا قويا في القرن الثامن عشر للثورة الفرنسية الكبرى التي اندلعت في سنة ١٧٨٩ ولم تهتم إلا بالحقوق السياسية للمواطن والإنسان - فإن الأدب قد ظل يمهد بطريق مباشر وغير مباشر للثورة الثانية الكبرى في تاريخ الإنسانية وهي الثورة من أجل حقوق الإنسان الاقتصادي والاجتماعي ، أي الثورة الاشتراكية التي لم تنجح لأول مرة إلا في أكتوبر سنة ١٩١٧ في روسيا ، ثم أخذت تنتشر في القرن العشرين في كثير من دول العالم على نحو ما انتشرت مبادئ الثورة الفرنسية في القرن التاسع عشر حاملة مبادئ الحرية والإخاء والمساواة إلى كل مكان في العالم ، ومؤيدة ما سمته بحقوق الإنسان ، وإن اقتصر تلك الحقوق على الجانب السياسي الديمقراطي .

وبعد نجاح الثورة الاشتراكية التي هدمت مجتمعات عبقة بالية وأخذت تبنى مجتمعات جديدة ، واصل الأدب في تلك البلاد اتجاهه الواقعي وإن تكن نظرته إلى الواقع قد تغيرت ، فلم يعد يبحث عن الشر ومنابعه ليجلوها وينقدها ، بل أخذ يبحث عن منابع الخير في الإنسان ودواعي التفاؤل والثقة به باعتبار أن هذه الثقة وذلك التفاؤل هما الأساس الذي يستطيع المجتمع أن يبنى عليها ويفضلها حياته الجديدة . ومن هنا تغيرت الواقعية من واقعية نقدية متشائمة إلى واقعية بناءة متفائلة .

* * *

٤ - وفي كل مصادر التجارب البشرية السابقة وهي الأسطورة

والتاريخ وواقع الحياة والمجتمع المعاصرين - لابد أن ينهض الخيال بدوره في استكمال الصورة وإضافة الخطوط التي تنقصها ليكتمل لها البناء الفني والقدرة على التعبير والتأثير ، فهناك تجارب قد لا يكون لها أى أصل في الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلى ، بل يخلقها كلها خيال الكاتب المبدع القادر على خلق الحياة . وهنا تختلف أنواع الخيال . فهناك الخيال الجامع الهارب من الحياة إلى الأوهام ، وهناك الخيال الخالق لتجارب تشاكل واقع الحياة وما يمكن أن يحدث فيها فعلا : وهذا النوع من الخيال ترفده دائما قدرة على الملاحظة والتركيب ، أى جمع العديد من الملاحظات الجزئية في الحياة ، ثم تركيبها في صورة فنية متكاملة ، وعلى نحو يستطيع أن يقنع القارئ أو المشاهد فكريا وعاطفيا بمشاكلة تلك الصورة أو التجربة لواقع الحياة الفعلية وممكناته . ولهذا عرف بعض المفكرين الفن كله بأنه إيهام بالحياة واتخذوا من القدرة على هذا الإيهام مقياسا للحكم له أو عليه .

ولذلك كثيرا ما يختلط الخيال بالواقع ، ويصعب التمييز بين العناصر الخيالية والعناصر الواقعية الفعلية في العمل الأدبي المبكر بأحداثه وشخصياته ، بينما قد يسهل ذلك في التجارب التاريخية والأسطورية عندما تقارن بين أصل الأسطورة أو تاريخ الحدث والعمل الأدبي المنقود . فقد تكون نقطة الانطلاق في التجربة الواقعية ملاحظة جزئية وقع عليها الكاتب ، أو نبأ عن حادثة أو جريمة قرأه في إحدى الصحف أو سمعه من غيره ، فيتحرك خياله ليكمل الصورة ويركبها مسترشدا في تصويره بمنطق الحياة والمجتمع وممكناتها . ومن المعلوم أن الأدب والفن حتى عند أرسطو الذى يرجعها إلى المحاكاة - لا يمكن أن تقصرهما على محاكاة الواقع الفعلى ، لأن أرسطو نفسه قال بأن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال ، أى لما يقع فعلا في الحياة وما يمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع ، فضلا عن أن الواقع الفعلى قلما يقدم ما يكون الصورة الفنية

المتكاملة ، ومن هنا يأتي دور الخيال في إكمال الصورة وتحويلها إلى فن فضلا عن عمله في استبطان بواعثها ومحركاتها .

* * *

٥ - وأما تجارب الأديب الشخصية واتخاذها موضوعات لمؤلفاته الأدبية فيدور حولها خلاف شديد وتفصيل وتفرع . وإذا كان هناك تسليم للشعراء بحقهم في التعبير بالشعر عن تجارب حياتهم الذاتية - فإن الأمر يختلف بعد ذلك بالنسبة لفنون الأدب الموضوعية كفن القصة وفن المسرحية إذ يرى البعض أن معاناة الأديب بنفسه للتجربة التي يصورها شرط أساسي لفهمها وإجادة تصويرها واستبطان دوافعها ، بينما يرى البعض الآخر أنه لا ينبغي للأديب أن يصور تجربته الشخصية تصويرا مباشرا ، بل يحسن به أن يبحث لتجربته الشخصية عما يسميه ت . س . اليوت وغيره بالمعادل الموضوعي ، بل ويذهب إليوت إلى أن الشاعر نفسه يحسن به أن يبحث عن هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدقها بثنية ذاته عنها .

وفي أحد المؤتمرات السنوية للأدباء السوفيت وقف كبيرهم شولوخوف ليصبح بزملائه أنهم لا يستطيعون أن يرسّموا صورا صادقة لحياة الفلاحين في الريف أو العمال في المصانع وهم قابعون في موسكو داخل بيوتهم أو مكاتب عملهم ، بل يجب أن ينطلقوا إلى الريف ويلبوا بأنفسهم العمل فيه إذا أرادوا الكتابة عنه ، وأن ينطلقوا كذلك إلى المصانع ليعملوا فيها ويخالطوا العاملين فيها إذا أرادوا انتزاع تجربة بشرية من حياتهم لاتخاذها موضوعا لقصة أو مسرحية . وشولوخوف قد هجر المدينة فعلا ليعيش في ريف الفولجا الذي صوره في قصصه ، وإنه لمن الطريف أن يلاحظ أن الأستاذ توفيق الحكيم قد ردد نفس الرأي في كتابه « أدب الحياة » عندما أيد التجربة الشخصية والمعرفة المباشرة والمخالطة الحياتية للتجارب التي يتخذها

الأديب موضوعات لأدبه ، وفضل على هذا الأساس « الأوراق الخضراء
على الأوراق الصفراء » .

وإن يكن هو نفسه لم يفعل ذلك دائما في أدبه ، بل جمع بين
الأمرين . ففي مؤلفاته ما يرجع إلى تجارب حياته الشخصية وبخاصة في
مؤلفاته القصصية مثل : « يوميات نائب في الأرياف » التي جمع مادتها
أثناء عمله صدر حياته وكيلا للنائب العام في مراكز الريف .

ومن المؤكد أنه قد استمد أيضا قصته الكبيرة « عودة الروح » من
تجارب حياته الشخصية أثناء إقامته في القاهرة نازحا من دمنهور إبان ثورة
١٩١٩ لتلقى العلم بالمدرسة الثانوية ، ثم بمدرسة الحقوق . وواضح من هذه
القصة أن الشاب محسن أحد أبطال القصة الرئيسيين هو توفيق الحكيم
نفسه .

ومع ذلك نلاحظ أن توفيق الحكيم قد بحث لتجارب حياته الحميمة
عن معادل موضوعي لبنأى بتلك التجارب عن الضوء وأنظار المواطنين ،
فنستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذا الاتجاه في علاقته بالمرأة وموقفه منها
وتردده الشديد بين الإقبال عليها والانصراف عنها لينقطع للأدب والفن ،
بل لقد اختار للمعادل الموضوعي الذي يعبر عن هذا الموقف صورة
المسرحية ، كفن موغل في الموضوعية ، قلما يسمح بظهور شخصية المؤلف
من خلاله . وتعتبر مسرحية « بجماليون » أوضح مثل لهذه الحقيقة ، فبطلها
الفنان بجماليون هو توفيق الحكيم نفسه في موقفه من المرأة وتردده بينها وبين
الانقطاع للفن . وإذا كانت قد انتهت بتحطيم بجماليون للتمثال الجميل
الذي صنعه أول الأمر ثم أحبه وتزوج منه بعد أن استجابت الآلهة لضراعه
فنفتت فيه الحياة ، ثم شق بهذا الزواج وطلب من الآلهة أن تنقلب زوجته
إلى تمثال من الحجر كما كانت ، بل وتناول يد المكنسة ليحطم بها التمثال
نفسه رمزا لعزمه على التخلص النهائي من إغراء المرأة بعد أن جددت
التجربة الخيالية قدرتها على إغرائه - فإن كل هذا يعبر عن تجربة شخصية مر

بها الحكم في حياته بواسطة المعادل الموضوعي لهذه التجربة . وإذا كان توفيق الحكيم قد خرج في النهاية من هذه الأزمة النفسية بالزواج سنة ١٩٤٦ وهو على مشارف الكهولة ، وأخذ يفقد تدريجيا بعد ذلك شهرته الواسعة كعدو للمرأة ، بل وكتب في عهد الثورة مسرحية « إيزيس » التي يمجّد فيها المرأة وإيجابيتها وقدرتها الخارقة على الصمود في معارك التغيير والشر - فإن هناك من النقاد من يرون أن مسرحيته الأخيرة « يا طلع الشجرة » تعتبر نكسة شخصية حميمة في نظرته إلى المرأة بل ونزوعه إلى القضاء عليها والتخلص منها كما حدث فعلا في هذه المسرحية ، حيث يقتل رجل زوجته ليستخدم رفاتها كسماد يغذى به الشجرة المثمرة شجرة الأدب والفن والإبداع الفكري .

والقائلون بتفضيل المعادل الموضوعي على التجربة الشخصية يستندون إلى حجج نفسية وفنية عديدة ، فهم يرون أن الانغماس الشخصي في التجربة يعوق الرؤية الكلية الشاملة ، وأن الاكتفاء بملاحظتها قد يكون أجدى على إجادة الرؤية وشمولها ووضوحها ، كما أن الشغور بالذات والنزوع الحتمي إلى محاباتها كثيرا ما يفسد الرؤية أو يزورها ، فضلا عن حصرها في دائرة ضيقة ، وهم يضيفون أن علم النفس قد أثبت أن الإلف يضعف القدرة على الملاحظة ، فالانغماس في نوع خاص من التجارب البشرية . وإلف الإنسان لها ، كثيرا ما يعوق ملاحظة ما فيها من شرور أو حسنات أو خصائص مميزة ، بينما الاغتراب عنها والاكتفاء بملاحظتها ، كثيرا ما يعين على دقة الرؤية ووضوحها وملاحظة الخصائص الفريدة المميزة . بل إن الخيال نفسه قد يستطيع أن ينطلق من نقطة ارتكاز معينة أو ملاحظة جزئية ليستكمل الصورة كلها ويركبها ويجد بناءها ، على نحو ما فعل الكثير من عمالقة الأدب الذين صوروا حياة اللصوص والقتلة والجرمين والعتاة دون أن يخالطوا طبعاً هذه الفئات أو يعيشوا تجاربهم ، حتى ليروى الكاتب الفرنسي الكبير جورج ديهاميل في كتابه « دفاع عن الأدب » الذي

ترجمناه إلى العربية ، قصة رسام يوناني قديم أراد أن يرسم صورة للرجل الذي يعذب فيرسم الألم على ملامح وجهه ، فاشترى عبداً وأخذ يكويه بالنار لكي يلتقط سمات الألم وتقلصات من قسبات وجهه . ثم يعلق ديهامل على هذه القصة بقوله « ألا ما أفقره خيالا ذلك الذي يحتاج إلى توليد الواقع فعلا لكن بصورة » ولعلنا نجد تأييدا لهذا الرأي في قصص أدينا الكبير محمود تيمور التي رسم فيها صوراً كثيرة لحياة عامة الشعب في الريف والمدينة وتجارهم ، وأجاد التصوير وحقق الصدق الحيائي والفني في تلك الصور ، رغم أنه قد عاش بحكم نشأته بعيداً عن حياة تلك الطبقات الشعبية والاشترك في تجاربها الفعلية ، وقد كفته الملاحظة الخارجية لتحقيق كل ذلك . وهو نفسه يحدثنا كيف أن زيارته لضياح أسرته في الريف وتجوله في المدينة قد مكناه من رسم هذه الصورة مستعينا بعد ذلك بخياله وفهمه للحياة وتعاطفه مع البشر على استكمال كل هذه الصور .

ولكن أنصار التجربة الشخصية والمعاناة الذاتية يردون بأن الملاحظة الخارجية قد تعين حقا على الرؤية الشاملة اليقظة ، ولكن المعاناة الذاتية هي التي تنفث في الأدب حرارة الحياة والانفعال العاطفي بتجاربها ، بينما الاكتفاء بالملاحظة الخارجية يصيب هذا الأدب بالبرود ، حتى ولو كانت الصورة صادقة شاملة كاملة ، وعنصر الانفعال في الأدب أهم من عنصر الرؤية الذهنية ، بل هو السمة المميزة له .

وأما عن المعادل الموضوعي فهم يرون أن إحلاله محل التجربة الشخصية ينتج بالأدب نحو الرمزية الذهنية الباردة بل والغامضة إلى حد اللغز أحيانا كثيرة ، سواء في الشعر كما هو واضح في قصائد ت . س . إليوت أم في القصة أم في المسرحية .

• • •

٦ - ويبقى مصدرا مدام للتجارب البشرية أخذت الإنسانية تكتشفه منذ النصف الأخير من القرن الماضي بفضل أبحاث الطبيب

النفسانى النساوى الأصل سيجموند فرويد ومدرسته وتلاميذه من أمثال أدلروبونج . وهذا المصدر هو العقل الباطن الذى بدأ البحث عنه الأطباء وعلماء النفس التحليليين ، ثم امتد الأدب فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، على أثر تحطيم إيمان البشر بقدرة العقل الواعى على القيادة وتجنب الإنسانية ويلات الشر والدمار . وكان بدء ذلك فى سنة ١٩١٧ عندما اعتزل عدد من الأدباء والفنانين تلك الحرب الحمقاء الغاشمة واجتمع عدد منهم فى أحد مقاهى مدينة زيورخ فى سويسرا برئاسة الأديب الرومانى تسارا ، وسموا المذهب الذى دعوا إليه - وهو المذهب الذى يعلن إفلاس العقل الواعى ومحاولة البحث عن تفسير آخر لسلوك الإنسانية الأحمق فى إعلان تلك الحرب - باسم مذهب الدادية ، إشارة إلى أن الإنسانية قد ارتدت إلى عهد الطفولة . فكلمة الدادية مشتقة من لفظة « دادا » التى تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهن المشى لهم . وفى سنة ١٩٢٤ استقرت هذه الجماعة على تسمية مذهبها بالسريالية : أى مذهب ما فوق الواقع أو ما خلف الواقع . ونشر الأديب الفرنسى الكبير أندريه برتون فى ذلك العام أول بيان تحليلى فلسفى لهذا المذهب وبواعث الدعوة له ، ومنذ ذلك الحين أخذ هذا المذهب ينتشر فى جميع بلاد العالم ويمتد إلى كافة الفنون الأدبية والتشكيلية ، وأصبح العقل الباطن مصدرا جديدا يستمد منه الأدباء التجارب التى تصلح موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم بل وأشعارهم خاصة وقد شهدت القاهرة فى السنوات الأخيرة مسرحية لأحد كبار السرياليين الفرنسيين وهو جان كوكتو واسم المسرحية فى أصلها الفرنسى « الآباء المفزعون » ولكن الأستاذ فتوح نشاطى الذى عرّبها أو مصرّحها سماها « بيت من زجاج » وفيها نرى أما تعارض معارضة عنيفة هستيرية زواج ابنها من إحدى الفتيات . وبالرغم من أن الأم تبرر معارضتها بأسباب اجتماعية باعتبارها الفتاة التى تعمل خياطة غير كفء لابنها - إلا أن أحداث المسرحية وطريقة تصرف الأم وهستيريتها توحى بأن معارضتها لا تتبع من عقلها الواعى ، بل من عقلها الباطن ، وذلك لأن الجذب العاطفى الذى

أصابها بسبب انصراف زوجها الغريب الأطوار عنها إلى اختراع بندقية يصيد بها السمك داخل الماء - قد جعلها تنصرف بحبا كله نحو ابنها ، حتى بلغ هذا الحب مرتبة العشق على غير وعى منها ، وبفعل عقلها الباطن ، الذى تكبت فيه جميع العواطف والرغبات والتزعات التى تحظرها الديانات والأخلاق والمواضعات الاجتماعية ، مثل عشق الأم لابنها عشقا جنسيا أو شبه جنسى ، فتختفى كل هذه المكبوتات من مجال العقل الواعى لتترسب فى العقل الباطن دون أن تموت ، بل يزيدها الكبت عنفا ، وتسيطر أحيانا كثيرة على السلوك البشرى بطريق لا شعورى دفين . وهذا هو ما أراد جان كوكتو السيرىالى أن يوحى به فى هذه المسرحية العنيفة .

وإذا كان انتهاج المذهب السيرىالى فى مجال الفنون التعبيرية وبخاصة الأدب قد ظل فى حدود ما يمكن فهمه عن طريق الإدراك المباشر حينما والإيحاء القريب أو البعيد حينما آخر ، بحكم أن ألفاظ اللغة التى يكتب بها الأدب لابد أن تحمل معانى محددة - إلا أن إنتاج هذا المذهب فى مجال الفنون التشكيلية كالتصوير والنحت يعمر باللوحات والنماثيل الملغزة الغريبة ، التى يصعب أو يستحيل أحيانا كثيرة استشفاف ما تعنيه أو ترمز له من مكنونات العقل الباطن ومكبواته . وفى الغالب يرفض الفنانون خالفوها الإدلاء بأى إيضاح ، مصممين على أن يتركوا للمشاهدين حرية الفهم والتفسير ، وإن كانوا فى الغالب لا يصلون فى الواقع إلى شىء من ذلك ، بل ولا يحسون إلا بالغرابة والتنافر والشذوذ فى الأوضاع والرسم والتلوين أو البحث والتكوين .

أهداف المسرح

ويعتبر الهدف الذى يرنو إليه المؤلف من كتابة مسرحيته عاملا أساسيا يفرض نفسه على كافة العوامل والمقومات الأخرى .

فهو الذى يحدد اختيار المؤلف لموضوعه ، أى للتجربة البشرية التى يصوغها فى صورة مسرحية ، وذلك لأن الفن اختيار ، والهدف هو أساس هذا الاختيار . فالشاعر اليونانى القديم عندما كان يحس أن هدف التراجيديا كان يجب أن يكون إثارة الفزع والشفقة على مصير البطل - كان يختار بالضرورة الأسطورة الدينية أو التاريخية التى تستطيع تحقيق هذا الهدف . والأديب المعاصر الذى يحس بأن من واجب الأدب أن يكشف عن الشر المستكن فى بيئته أو الخير النامى فيها - لا بد أن يختار من واقع هذه البيئة التجربة التى تستطيع تحقيق هدفه . . . وهكذا .

بل إن الهدف يتحكم أيضا فى الأصول الفنية الخالصة ذاتها وذلك لشدة ارتباط تلك الأصول بالهدف المنشود بحكم أنها ليست فى النهاية إلا وسائل لتحقيق هذا الهدف . فعندما تغير هدف التراجيديا مثلا من تطهير النفس البشرية بواسطة الإثارة العاطفية إلى تحليل النفس البشرية والكشف عن العناصر التى تتصارع داخلها لتوجيه السلوك - رأينا الصراع الدامى - وهو مقوم فى أصيل - ينتقل من الصراع الخارجى بين الإنسان وقوة خارجة عن ذاته ، كالقدر عند اليونان القدماء ، إلى صراع داخلى يجرى داخل النفس البشرية بين العقل والعاطفة ، أو الحب والواجب ، أو العواطف المتضاربة ، على نحو ما حدث عند كلاسيكى القرن السابع عشر الميلادى .

ونحن نلاحظ فى وقتنا الحاضر أنه عندما أصبح هدف المسرحية بدعة « اللامعقول » فى أوربا اليوم ، أصبح من غير الممكن التمسك بالمبادئ

الفنية التقليدية القائمة على التسلسل المنطقي ، وإلا عجزت المسرحية عن تحقيق هدفها ، الذى يزعم أن الحياة لا تقوم على منطق ولا عقل ، بل هى عبث مفكك ، ولا بد أن تأتى الصورة محققة لهذا الهدف موحية به .

وعلى هذا الأساس تعتبر دراسة الأهداف التى تتابعت وتنوعت عبر العصور فى الآداب العالمية ، من الأهمية بمكان ، لا فى فهم كل مسرحية فحسب - بل وفى تقييم الموضوع والمضمون والمبادئ الفنية التى استخدمها المؤلف فى صياغة التجربة ، وبخاصة ونحن نعلم أنه منذ انتهاء العصر الكلاسيكى فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى ، أخذ الكثير من المذاهب الفنية التقليدية يتحطم لتغير الأهداف . والحكم على المبادئ والوسائل التى جلبت محل المبادئ والوسائل التقليدية ، إنما يكون فى ضوء الهدف ونجاح الوسائل والمبادئ المستخدمة فى تحقيقه ، بل إن الأهداف نفسها تتفاوت فى القيمة والفاعلية والتفاتها بمحاجات الإنسان فى عصر الأديب وببئيه ، أو بمحاجات الإنسان فى ذاته وجدوى كل هدف على تلك الحياة .

وأهداف المسرحية لم تتجمد عبر التاريخ ، بل تطورت بتطور الإنسان والمجتمعات . وإذا كان المسرح فى نشأته التاريخية قد ولد فى كنف الدين عند الإنسان القديم كجزء من الطقوس والشعائر ، على نحو ما حدث عند المصريين والإغريق القدماء فإن تجمده على هذا الهدف عند المصريين القدماء قد قضى عليه بانقضاء الديانة المصرية القديمة ، بينما تطوره السريع عند اليونان القدماء ومسايرته لتطور العقلية اليونانية ضمن له البقاء ، بل والبعث من جديد ، بعد أن قضت عليه الديانات الساموية كالمسيحية والإسلام فى العصور الوسطى . ومنذ أن بعث الأدب المسرحى اليونانى والرومانى فى عصر النهضة الأوربية ، وظهر المذهب الكلاسيكى الذى قام على محاكاة هذا الأدب ، مع تطويعه للعقلية الجديدة - ظل هذا الأدب ينمو ويتطور ، حتى أصبح من أغنى فنون الأدب فى التراث الإنسانى كله .

بل الواقع أن فن المسرحية لم يكتمل عند اليونان القدماء إلا عندما تطور هدفه من طقوس وشعائر دينية إلى هدف إنسانى عام هو تطهير النفس البشرية فى التراجيڊيا ، ونقد مفاصد الحياة فى الكوميڊيا ، وذلك لأنه فى خطواته الأولى كجزء من عبادة الإله ديونيزوس ، لم يكن مسرحا بالمعنى الفنى المفهوم ، بل كان نشيدا تلقيه جوقة من الفلاحين فى الريف متفجعة بالآلام ديونيزوس إله الكرم والخمر عندما يذبل ويموت فى الشتاء ، أو متغنية بيهجة البعث وعودة الحياة النظرية إليه فى الربيع . وإذا كان شخص يمثل ديونيزوس يرد على الجوقة ويستثير حماسها - فإن هذا المشهد كان لا يزال بعيدا عن الصورة الفنية للمسرحية . ولذلك لم يكن يسمى مسرحا بل سمي باسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى وهو الديترامب ، بحيث يمكن ترجمته إلى العربية بلفظة التريمة . ولم يكن الديترامب ينشد لمستمعين ، بل كان الجميع يشتركون فى إنشاده ، حتى إذا انتقل هذا الفن إلى المدينة ، واتصل أول الأمر بالديانة الرسمية للدولة اللاتينية ، وهى الديانة الأولمبية وبخاصة عبادة أبوللون إله الإبداع الفنى وخلق الصور الجميلة - أخذ هذا الفن يتطور بسرعة ليتخذ شكل المسرحية التى يؤدونها نفر من الممثلين وجوقة ليستمع إليها الجمهور . وعندئذ أخذ الهدف يتطور بل بتغير ، فلم تعد المسرحية جزءاً من الشعائر والطقوس ، بل أصبحت تؤدى وظيفة نفسية أو اجتماعية . فالمسرحية الجادة أى التراجيڊيا اتخذت لها هدفا تطهير النفس البشرية كما قلنا ، بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة على مصير بطلها ، بعد أن كان الديترامب مجرد تفجّع بالآلام ديونيزوس . فى حين اتخذت الكوميڊيا لها هدفا الهجاء السياسى ، على نحو ما فعل أرسطوفانيس المحافظ ، بل الرجعى فى هجومه فى عدد من كوميڊياته على كليون الزعيم الشعبى الذى سماه مهرجا . أو النقد السياسى والاجتماعى على نحو ما فعل نفس الشاعر فى نقده للمجتمع الآثينى وعجزه عن إقرار السلام بين آثينا واسبرطة ، نتيجة لسيطرة تجار الحرب وصناع الأسلحة المستغلين . أو نقد تيار التحرر الفكرى الذى رأى فيه تهديدا للدين والأخلاق على نحو ما فعل فى كوميڊيا

« السحب » التي اعتبر فيها سقراط زعيما للسوفسطائيين ، وهاجمه هجوما عنيفا ظالما .

وبالرغم من أن آخر كبار شعراء التراجيديات اليونانية القديمة كان قد تطور بهذا الفن نحو الواقعية الإنسانية ، أى دراسة النفس البشرية والكشف عما يصطرع فيها من عواطف وغرائز وانفعالات ونداء للضمير - إلا أن ظهور الديانات السماوية وبخاصة المسيحية في القرون الوسطى ، قد أدى إلى إهمال الأدب والفن المسرحي الوثني القديم . وبالرغم من أن المسيحية قد خلقت لها مسرحا دينيا واخلاقيا خاصا بها - إلا أن هذا المسرح لم يستطع استكمال المقومات الفنية والموضوعية التي تضمن له التطور والنمو ، ولذلك لم تكند تبدأ حركة البعث والنهضة الأوروبية الحديثة بالعودة إلى التراث اليوناني القديم ، لاتخاذ ركيزة ومنطلقا للحضارة الأوروبية الحديثة - حتى أدار الأدباء والفنانون ظهورهم لمسرح القرون الوسطى ، وعادوا إلى المسرح اليوناني والروماني ، وإلى موضوعاته وأصوله الفنية ، ليستندوا إليها في تأليف مسرحياتهم المعروفة اليوم باسم المسرحيات الكلاسيكية ، التي التزموا فيها بالأصول الفنية ، التي استخلصها أرسطو من تحليله للمسرحيات اليونانية ، وصاغها مبادئ عامة في كتابه « فن الشعر » ، وذلك مثل مبدأ الوحدات الثلاث ، أى وحدة الموضوع والزمان والمكان ، وضرورة احترامها في كل مسرحية . ومبدأ فصل الأنواع ، أى فصل التراجيديات عن الكوميديات ، بحيث لا يجوز مثلا أن تتخلل التراجيديات مشاهد كوميدية ضاحكة ، وغيرها من المبادئ . إلا أن هدف المسرحية قد تغير بالضرورة نتيجة لتغير المعتقدات والعقلية وحاجات العصر ، على نحو ما أوضحنا من قبل ، وبذلك ظهر في التراجيديات المهدف الجديد الذي مميّناه تحليل النفس البشرية ، والكشف عن البواعث التي تصارع في داخلها لتوجيه السلوك البشري . كما أن الكوميديا هي الأخرى قد تحور وتطور هدفها عند عملاق الكوميديا الكلاسيكية مولير ، فاخترق هدف الهجاء الشخصي الذي أشرنا إليه عند أرسطوفانيس ، بل وتطور المهدف النقدي أيضا ، فلم يعد نقدا

لظواهر اجتماعية أو اخلاقية أو فكرية عامة ، بل أصبح تصويرا لأنواع من السلوك البشرى المعيب ، مجسد في شخصيات يعينها تعتبر نماذج لكل نوع من هذا السلوك ، ولذلك تسمى كوميديات مولير باسم كوميديات الشخصيات ، وذلك لأن في كل منها شخصية تجسد نوعاً من السلوك المعيب مثل هرباجون الذى يجسد البخل في مسرحية « البخيل » ودون جوان الذى يمثل الاستهتار والقسوة والكفر بجميع القيم الروحية والأخلاقية في المسرحية المسماة باسمه ، والنفاق والاتجار بالدين في شخصية طرطوف في المسرحية التى تحمل اسمه أيضا ، والتى مصرها محمد عثمان جلال تحت اسم « الشيخ متلوف » .

ولما كان التكوين الطبقي للمجتمع ، وبخاصة في فرنسا ، قد أخذ يتغير بازدياد نفوذ الطبقة الوسطى ، التى كانت تسمى عندئذ بالبرجوازية ، أى سكان المدن ، وتغيرت تبعاً لذلك العقلية العامة ، فلم تعد تكتفى من الأدب بالعون على فهم النفس البشرية وسمات أنواع السلوك المعيبة ، بل تسعى إلى تغيير أوضاع الحياة وتكوين المجتمع عن طريق الثورة ، التى انفجرت فعلاً في أواخر ذلك القرن في باريس سنة ١٧٨٩ - فإننا نرى الكلاسيكية تختفي وتضعف باختفائها الحركة الأدبية كلها ، ويطنى على ذلك القرن التفكير الفلسفى والاجتماعى الذى مهد تمهيداً قوياً للثورة . فالتراجيديا تختفي تقريباً في ذلك القرن ولا يبقى غير الكوميديا ، وأنواع جديدة هزيلة من المسرحيات مثل الكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . ومع ذلك فقد استطاعت الكوميديا في ذلك القرن أن تغذى التيار الثورى غذاء قوياً حافظاً ، على نحو ما فعل كاتب الكوميديا الأكبر في ذلك القرن بومارشيه في ثلاثيته الشهيرة « حلاق إشبيلية » و« زواج فيجارو » و« الأم الآثمة » ، التى جعل بطلها كلها رجلاً من أبناء الشعب هو فيجارو ، الذى تحدى في الكوميديات الثلاث وقاحة النبلاء وسخر منهم سخريه قاتلة ، مما أثبت أن الكوميديا نفسها يمكن أن تنهض بهدف ثورى كبير . ولا أدل على ذلك من أن نذكر الملح الذى أصاب ملك فرنسا وحاشيته وطبقة النبلاء عندما

عرضت مسرحية « زواج فيجارو » في باريس ، فثارت ثائرتهم وأوقفوا العرض وألقوا بالمؤلف في سجن الباستيل أربعة أيام اضطروا بعدها إلى الإفراج عنه تحت ضغط الجماهير الغاضبة ، وكان قبل اندلاع الثورة الكبرى بخمس سنوات .

وجاء القرن التاسع عشر قرن ازدهار الأدب والفن وتعدد مذاهبها ، ولكل مذهب هدفه ، فالرومانسية تستهدف متعة الحواس وانطلاق الخيال والتحرر من كافة القيود ، بما في ذلك المبادئ الفنية التقليدية ذاتها بينما الواقعية المعاصرة تستهدف نقد الحياة والمجتمع وإبراز ما فيها من شر وفساد ناتج عن فساد المجتمع وتكوينه ، أو عن طبيعة الإنسان العضوية وغرائزه ورغباته وحاجاته المتحركة وعلى هذه الناحية ألحت الطبيعية ، وذلك بينما أخذت الرمزية تتجه بالفن الدرامي اتجاها ذهنيا تستهدف تجسيد فكرة أو الإيحاء بها أو بحالة نفسية مركبة . وبالطبع تداخلت كل هذه العوامل المتعاصرة بعضها في بعض وأثر بعضها على بعض ، وإن يكن من الممكن مع ذلك التفريق في وضوح بين الهدف الأساسي لكل منها ، وما كان لهذا الهدف من تأثير قوى على بقية مقومات هذا الفن الموضوعية والفنية .

وجاء القرن العشرون بمزيد من مذاهب الأدب والفن التي لكل منها هدفه الخاص ، مثل السريالية التي تستهدف الكشف والإيحاء بمكونات العقل الباطن وسيطرتها الخفية على السلوك البشري نتيجة لزعزعة الحرب العالمية الأولى لإيمان معتنقيها بالعقل الواعي وسيطرته على السلوك ، وجاءت الحرب العالمية الثانية فزعت إيمان عدد آخر من الأدباء والفنانين بالقيم الروحية والأخلاقية المتوارثة ، بعد أن رأوا في قيام تلك الحرب دليلا على فشل تلك القيم وعجزها عن كبت نوازع الشر والعدوان عند البشر ، فظهر المذهب الوجودي الذي يقول زعيمه جان بول سارتر إنه لا يشكل دعوة بل يقرر واقعا انتهى إليه البشر ، وهو تنكروهم للتراث الروحي والأخلاق بعد أن ثبت فشله ، وعدم إيمانهم إلا بشئ واحد هو أن الإنسان موجود وعليه

أن يتحمل مسئوليته في الحياة كاملة وأن يحدد سلوكه على ضوء مصلحته المرتبطة بالمصلحة العامة للمجتمع ، وأن يكون العقل وسيلته في تحديد هذا السلوك . لا القيم الروحية والأخلاقية المتوارثة المفلسة .

وجاء السباق المجنون إلى التسلح في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وانقسام الحلفاء المنتصرين إلى معسكرين غربى وشرقى يتربص كل منهما بالآخر لإفثائه بما يعده من أسلحة الدمار الشامل الذرية والهيدروجينية وغيرها - جاء كل هذا فأطاح بإيمان عدد من الأدباء بالعقل نفسه ومنطقه ، فأنكروا وجود هذا العقل في الحياة وسيطرتها عليه ، وقالوا بأن الحياة كلها سخف ومواقف غير معقولة ولا منطقية ، ومن هنا نشأ المذهب اللامعقول الذى اتخذ له هدفا رسم صور للحياة تصور لا معقوليتها . وبالطبع جاءت تلك الصور غير خاضعة لأى منطق إنسانى أو فنى ، تمشيا مع هدفها فى الإيحاء بأن هذه الصورة اللامعقولة هى حقيقة الحياة فى وقتنا الحاضر .

وهكذا تنقلت المسرحية عبر العصور بين كل هذه الأهداف ، التى ابتدأت بالهدف الدينى ، لتنتهى فى عصرنا الحاضر باللامعقول ، وكان لتغير الهدف كما قلنا أثره الحاسم فى تغير جميع مقومات المسرحية الأخرى وأصولها الفنية على نحو ما سنشرع فى إيضاحه الآن .

الشخصيات

لم يكن لعنصر الشخصيات في المسرحية اليونانية القديمة أهمية بارزة ، وذلك لأن شخصيات تلك المسرحيات كانت أسطورية غير محددة الأبعاد ، وكان دورها في المسرحية يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك ، ولذلك لم يتحدث عنها وعن أبعادها أرسطو ، كما أن شعراء المسرح الإغريق لم يحرصوا على تدوين إرشادات يستعين بها مخرجو المسرحيات في اختيار الممثلين الصالحين لتقمصها على نحو ما يفعل المؤلفون المحدثون . ولذلك اكتفى أرسطو بأن يتحدث عما سماه « بالأخلاق » . ومن حديثه نحس أنه يقصد الشخصيات ، باعتبار أن كل شخصية تمثل نوعا من السلوك والتصرفات ، فهي حاملة أفكار وانفعالات وتصرفات ، ولذلك لم يعط أرسطو هذا العنصر الأهمية الأولى في المسرحية ، بل أعطى تلك الأهمية للميتوس أى للقصة أو الموضوع ، وذلك بينما نرى مؤلفا حديثا مثل لايبوس إيجرى في كتابه « فن كتابة المسرحية » يعطى الشخصيات الأهمية الأولى بالنسبة للقصة ، ويدعو المؤلف المسرحي لأن يبدأ عندما يريد تأليف مسرحية بتصور شخصياتها وتحديد أبعادها الثلاثة الجسمية والنفسية والاجتماعية تحديدا دقيقا ، قائلا إن الشخصيات هي التي توجه أحداث القصة وفقا للأبعاد التي حددها لها المؤلف . ومن الأمثلة التي يضربها لتأييد رأيه مقارنة يعقدها بين روميو الانفعالي الطبع الحاد المزاج الشديد الحساسية ، وهملت الطويل التأمل والشك والتردد ، ويقول إنه لو كان هملت في طبيعة روميو وأبعاده النفسية ، لا اتخذت قصة هملت وجهة أخرى وانتهت إلى خاتمة مغايرة في سرعة خاطفة .

ولكن رأى لايبوس إيجرى يفسح المجال للمناقشة التي قد تنتهى برفضه من حيث إعطائه الأولوية لعنصر الشخصيات على عنصر القصة في كتابة

المسرحية ، لأنه إذا كانت الشخصيات هي التي تسير أحداث القصة وفقا لأبعادها الثلاثة ، فإن أحداث القصة بدورها هي التي تحدد تلك الأبعاد وتبرزها ، ويجب أن تحددنا وتبرزها ، وليس بمقول أن يأتي المؤلف بشخصيات تحدد أبعادها من قبل القصة وقبل أن تبدأ ، بل الواجب أن تقوم أحداث القصة وتصرفات الشخصيات في مواقفها المختلفة - بتحديد تلك الأبعاد ورسم الصورة العامة لكل شخصية .

وعند الحديث عن عنصر الشخصيات يشير أساتذة الأدب ونقادهم عادة إلى ما يسمونه بالأبعاد الثلاثة وضرورة تحديدها حتى تكتمل صورة كل شخصية وتحدد قسماها العامة ، على نحو ينجح في الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلها لواقع الحياة ، فتصبح شخصيات مقنعة .

والأبعاد الثلاثة للشخصية ليست منفصلة عن بعض ، بل هي في الغالب الأعم متداخلة ومؤثرة بعضها في بعض ، إذ تلاحظ في الحياة اليومية مثلا مدى ما للبعد الجسمي من تأثير على البعد النفسي ، فالشخصية المريضة أو المشوهة الخلقة لها نفسية غير نفسية الشخصية الصحيحة السوية ، ولها تصرفاتها المتميزة ، بل إن الظواهر الجسمية العارضة كثيرا ما يكون لها أكبر الأثر على السلوك البشري ، فالإنسان في ساعة اعتدال مزاجه غيره في ساعة اضطرابه . ومن هنا تأتي أهمية البعد الجسدي الذي يحدده المؤلف عادة في الإرشادات التي يكتبها للمخرج ، سواء في قائمة الشخصيات أو عند ظهور كل شخصية على خشبة المسرح ، وهي إرشادات يحسدها المخرج وينفذها في أشخاص الممثلين عند اختياره لهم ، ويستعين بفن الماكياج في إبرازها .

وللبعد النفسي أهميته الواضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات ، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الانفعالي المندفع ، والرجل الحسي غير الرجل الروحي ، والعصبي غير اللمفاوى ، وهكذا .

ولما كان للأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية

والمهنة التي يزاوئها - لها كلها أثر كبير في السلوك البشرى وطريقة التصرف في
المواقف والتعامل مع الغير - فإن البعد الاجتماعي له هو أيضا أهميته في
تحديد الصورة العامة للشخصية .

وهذه هي الأبعاد الثلاثة وأهمية كل منها في تصور ورسم شخصيات
المسرحية .

ولكن هل نستطيع أن نزعم أن كبار شعراء وأدباء المسرح أنفسهم قد
حرصوا دائما على تحديد كل هذه الأبعاد الثلاثة ، وهل استوجبت فنون
الأدب المسرحي ومذاهب الأدب والفن المتعاقبة ضرورة الاهتمام بتحديد
كل من هذه الأبعاد على قدم المساواة وإعطاء كل منها نفس الأهمية ؟ .
والجواب قطعاً بالنفي . فشخصيات المسرحية الأسطورية الموضوع
كالمسرحيات القديمة لم يكن فيها محل مثلاً للحديث عن البعد الاجتماعي
لكل من شخصياتها ، وبخاصة في فن التراجيديا الذي كانت شخصياته من
الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال الأسطوريين . وإنما كان هناك محل
لتحديد هذا البعد الاجتماعي في الأدب القديم في فن الكوميديا وحده
بحكم أنه كان لصيقاً بواقع الحياة ، بل واتجه أحيانا عند أرسطوفانيس نحو
الهجاء الشخصي لزعيم شعبي أو فيلسوف مفكر أو طبقة اجتماعية معينة .

ولما كان المذهب الكلاسيكي قد اتخذ له هدفا رئيسيا فهم الإنسان في
ذاته والطبيعة البشرية في جوهرها العام الموحد بين جميع البشر في جميع
عصورهم ومجتمعاتهم وبيئاتهم بحكم أنه مذهب الإنسانيات العامة - فقد
كان من الطبيعي أن تركز التراجيديا الكلاسيكية اهتمامها على البعد النفسي
للشخصيات في حين أن البعدين الآخرين لم يحظيا بنفس الاهتمام إلا في
الكوميديا المولييرية التي اتخذت النقد الأخلاقي والسلوكي هدفا لها ، حيث
نرى المتحذلقات ورجل الدين والمتافق والنبييل المستهتر والبورجوازي الطامع
في النبالة بجهاقة مضحكة ، وأمثال ذلك من الشخصيات التي تنتمي
للطبقات والمهن والبيئات الاجتماعية المتباينة ، في حين ظلت شخصيات

التراجيديا - كما كانت التراجيديا اليونانية القديمة - تختار من بين الشخصيات التاريخية الأسطورية الممتدة إلى طبقة الملوك والأبطال والنبلاء باعتبارها مجرد نفوس بشرية تمثل أنماطا مختلفة من الطباع والأخلاق والسلوك .

وعندما تعددت مذاهب الأدب والفن في القرنين التاسع عشر والعشرين كان من الطبيعي أن يركز كل مذهب على البعد الذي يوليه الأهمية الأكبر ويعتبر أكثر فاعلية في التحكم في السلوك والتصرفات . فالواقعية النقدية المتشائمة التي ترى في فساد المجتمع وتكوينه ونظمه المنبع الأول والأهم للشر في سلوك الإنسان الفردي والاجتماعي ، كان من الضروري أن تركز اهتمامها على البعد الاجتماعي ، بينما نرى مذهباً آخر كالمذهب الطبيعي يركز اهتماماً كبيراً على البعد الجسدي وطبيعة الإنسان العضوية وغرائزه ورغباته المحبوبة والمكبوتة ، باعتباره البعد الذي ينبع منه الشر والأنانية والانحلال . وإذا اهتم المذهبان بالأبعاد الأخرى للشخصيات فإن هذا الاهتمام يأتي في المرتبة الثانية . وعندما ظهرت الفرويدية وتولد عنها المذهب السيريالي كان من الطبيعي ألا يهتم أنصار هذا المذهب بأى الأبعاد الثلاثة التي تحدثنا عنها ، وأن يحول اهتمامه كله إلى البعد الرابع الذي كرسوا جهدهم للكشف عن مظاهر سيطرته الخفية على السلوك البشري وهو العقل الباطن . فالألم التي تغار من خطيئة ابنها غير جنسية أو شبه جنسية لا يمكن أن يغير من موقفها انتهاؤها إلى طبقة اجتماعية دون أخرى ، أو انطواؤها تحت نوع من الأمزجة النفسية دون غيره ، بحكم أن العقل الباطن هو هو عند الناس مهما اختلفت أبعادهم الاجتماعية والنفسية الواعية ، وكل ما يتفاوتون فيه هو التفاوت في القدرة أو عدم القدرة على الاستمرار في تنحية مكبوتات العقل الباطن عن السيطرة على السلوك .

وهكذا يتضح كيف أنه وإن يكن تحديد الأبعاد الثلاثة للشخصيات ضرورة من الناحية المثالية إلا أن هذه الأبعاد لم تلق بالفعل وفي ضوء

المذاهب والأهداف المختلفة نفس الاهتمام ، بل ولم تكتسب نفس الحتمية .
والحديث عن الأبعاد الثلاثة وأهمية تحديدها على نفس المستوى لا يصدق
غالبا وبوجه عام إلا على نوع واحد من المسرحيات ، وهو الذى يعرف باسم
مسرحيات الشخصيات والنماذج البشرية .

الصراع الدرامى

يعتبر الصراع فى المسرحية التقليدية من أهم عناصرها الفنية ، بل
العنصر الذى يميزها عن غيرها من فنون الأدب ، وذلك لأن لفظة دراما
الإغريقية نفسها معناها اللغوى الذى استمدت منه معناها الاصطلاحي هو
الحركة . والصراع هو الذى يولدها ، ومعناه فى لغة القدماء رواد هذا الفن
« أجون » أى الاصطدام أو المعركة .

والواقع أن دخول عنصر الصراع على الديتيرامب الذى تطورت عنه
المسرحية هو الذى أكسبها كما قلنا طابعها الفنى المميز ، وإن تكن أطراف
هذا الصراع وطبيعته قد تغيرت عبر العصور والآداب والمذاهب المختلفة .

فى المسرحية اليونانية القديمة كان الصراع من النوع الذى نسميه الآن
بالصراع الخارجى ، أى الصراع الذى يجرى بين بطل المسرحية وقوة خارجة
عن ذاته . ولقد تكون تلك القوة شخصية أخرى فى المسرحية ، كالصراع
الذى يجرى مثلا بين « بروميتيوس » جد البشر وصانع الحضارة وبين الإله
المتغطرس زيوس فى مسرحية « بروميتيوس موثقا » لأول شعراء التراجيديات
الكبار من الإغريق وهو إيسيكيلوس ، وذلك عندما اقتبس بروميتيوس
قبسا من نار الشمس أتى به البشر كرمز لبدء الحضارة أو رمز للمعرفة ، فثار
زيوس إله الشمس والنار والضوء ضده ، وأرسل أحد أتباعه وهو
هيفايستوس إله الحدادين ومعه بعض الزبانية ليصلبوا بروميتيوس على
صخرة عاتية فى جبال القوقاز ، ثم أرسل له نسرا ينهش كبده بالنهار ثم
يتركه بالليل ، فينمو الكبد من جديد ليستأنف النسرينهشه . وظل

بروميتيوس فيما نقول الأسطورة يعاني هذا العذاب سنين طويلة حتى ظهر من سلالة البشر بطل عملاق هو هرقل ، الذى صوب للنسر من قوسه سهما أرداه قتيلا ، وبذلك خلص بروميتيوس من عذابه المقيم . وفى مسرحية « بروميتيوس موثقا » يجرى الصراع عنيفا بين كبرياء بروميتيوس الشريفة وبين ظلم زيوس وغطرسته ، حيث يرفض بروميتيوس الخضوع رغم عذابه الفظيع ، ورغم ما سمعه من نصائح الضعفاء الذين يرون من الحكمة مصانعة الظلم أو الاستسلام له .

كما أن الصراع قد يكون بين بطل التراجيديا وقوة غيبية عاتية كالقدر أو ما كان يسميه اليونان القدماء « بالأتانكيه » ، أى الجبر الكونى وقوانين الطبيعة التى لا تقهر . ولما كان الصراع يجرى فى المسرحية التى اعتبرها « أرسطو » أروع وأقوى ما كتبه شعراء اليونان القدماء ، وهى تراجيديا « أوديب ملكا » لسوفوكليس - يجرى بين البطل والقدر الظالم الذى يلاحقه ، وهى المسرحية التى يلوح أن أرسطو قد اعتمد عليها أساسا فى استخلاص المقومات الكبيرة لفن التراجيديا كله - فقد أصبح من الحقائق العامة المقررة فى تاريخ الأدب اليونانى القديم أن الصراع كان يجرى فى التراجيديا اليونانية القديمة بين بطلها والقدر ، وذلك من باب التعميم لا الاستقراء الجامع المانع .

فأسطورة اوديب التى استقى منها سوفوكليس تراجيديا « أوديب ملكا » ثم تراجيديا « أوديب فى كولونا » والاثنان ترجمهما إلى العربية الدكتور طه حسين مع مسرحيات سوفوكليس الأخرى - تقول إن القدر المنحوس قد لاحق أوديب منذ مولده كميراث عن أجداده الآتمين . فحتى قبل أن يولد تنبأت العرافة لأبيه لايبوس ملك مدينة طيبة أنه سيولد له ولد يقتله ويتزوج من أمه ، ولذلك لم يكذب يولد أوديب حتى دفعه لايبوس إلى أحد الرعاة ليلقيه فى الجبل ، ولكن الراعى لم يفعل بل باعه لراع آخر حملة إلى ملك ومملكة مدينة كورنثا ظنهما أباه وأمّه ، ولكن عرافة كورنثة تنبته هى الأخرى

بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه فيفزع من هذه النبوءة ويقرر مغادرة كورنثة حتى لا يرتكب هذا الإثم الفظيع ، ولكنه في طريق هجرته تراحم عربته عربية فارس آخر فيشتبك الرجلان في القتال فيقتل أوديب الرجل الآخر الذى كان هو لايوس والده الحقيقى ملك طيبة ، ثم يواصل السير حتى يلتقى على مشارف طيبة يوحش اسمه « أبو الهول » كان يقتل كل من يلقاه من أهل طيبة إذا عجز عن أن يجيب على أسئلته . وينجح أوديب فى الإجابة على ألغاز الوحش فيفقد الوحش قوته ، ويستطيع أوديب بسهولة أن يقتله ويخلص من شره أهل طيبة الذين كافئوا أوديب على جميل صنعه بتنصيبه ملكا على مدينتهم وتزويجه من أرملة الملك السابق التى كانت جوكاستا أم أوديب الحقيقية . وينجب أوديب من أمه أطفالا ، غير أن الآلهة التى لا ترضى الدنس ، ترسل على المدينة وباء يفتك بأهلها فتكا ذريعا فيفزعون ، ويستشيرون العرافة التى تنجيهم بأن الوباء لن يرتفع عن المدينة ما لم يكتشفوا رجلا دنسا يقيم فيها ويطرده . ويضرب أهل المدينة إلى أوديب الذى يحبونه لكى يبحث عن هذا الرجل الدنس . ويأخذ أوديب فى البحث ، وتراكم الشواهد والأدلة ضده هو نفسه ، مشيرة إلى الحقيقة التى بصارعها أوديب بكل حيلته وقوته ، ولكنها لا تزال تزداد وضوحا وتأكيدا حتى تدمغه فى النهاية فبستسلم ويفقأ عينيه تكفيرا عن إثم الذى لا ذنب له فيه ، وحتى لا يرى أولاده ثمرة هذا الإثم . وأما أمه جوكاستا فتشنق نفسها ، ثم يهيم على وجهه فى الأرض تقوده إحدى بناته حتى يستقر فى غابة كولونا عند ضواحي أثينا ، ويموت فى تلك الغابة ، فيحمل الأثينيون رفاتة إلى مدينتهم ويسيرون له فيها معبدا .

وهكذا صارع أوديب القدر بكل قوته وحياته ، ولكن القدر المنحوس ظل يلاحقه حتى تردى فى الإثم والعذاب ، لأن القدر فى اعتقاد الإغريق القدماء لا يقاوم ولا بد من أن يتفد .

وواضح من الأسطورة التى استمد منها سوفوكليس مسرحيتين وصلتا

إلينا أن الصراع فيها خارجي يجرى بين بطلها وبين قوة غيبية أو معنوية باطشة ، كالقدر حيناً والحقيقة حيناً آخر ، وإن يكن أرسطو قد حدد الصراع هنا ، مستنداً إلى مسرحية «أوديب ملكاً» بين البطل والقدر وأصبح هذان الطرفان خاصية مميزة للصراع في التراجيديات اليونانية القديمة ، بل ويرى كثير من أساتذة الأدب ونقادهم أن هذا الصراع يعتبر أقوى صراع تضمنته مسرحية ، وأشدّه تأثيراً وإثارة لعاطفتي الفرع والشفقة ، وبخاصة وأن البطل لم يكن لإرادته العائدة دخل في هذه المأساة ، بل بالعكس حاول بكل إرادته وتفكيره وضميره أن يتجنبها .

وعندما غير الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي محركات السلوك لعدم إيمانهم بالقدر كقوة غيبية مسيطرة ، وأرجعوا تلك المحركات إلى الدوافع النفسية واتخذوا لهم هدفاً أساسياً الكشف عن العناصر النفسية التي تتحكم في السلوك - كان من الطبيعي أن ينقلوا الصراع من الخارج إلى الداخل أى إلى داخل نفس البطل ، وذلك بالرغم من استمدادهم لموضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان القدماء ، وبخاصة تاريخهم الأسطوري الموهل في القدم ، بل وبالرغم من محاكاتهم لشعراء اليونان القدماء ، وتقليدهم بالأصول الدرامية التي انتخلصها أرسطو من إنتاج أولئك الشعراء وصاغها في كتابه «فن الشعر» مبادئ عامة مطلقة أو شبه مطلقة .

وبذلك تحول الصراع عند الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الميلادي إلى صراع نفسي داخلي ، نراه في مسرحية «السيد» للشاعر كورني يجرى في نفس بطلة هذه المسرحية بين الحب والواجب ، عندما اشتبك السيد خطيبها المحبوب مع أيها في معركة قتله فيها ، فتمزق قلب الفتاة بين حبها لخطيبها وواجبها نحو أيها ، وأصبح هذا الصراع الداخلي هو المحرك الأساسي لأحداث المأساة كلها . وفي معظم مسرحيات الشاعر كورني يجرى الصراع الداخلي بين العقل أو الواجب أو الضمير من جهة ، وبين العواطف من

جهة أخرى . وفي الغالب الأعم يتنصر الواجب أو العقل أو الضمير على العاطفة حتى ليعتبر كورنى من كبار الشعراء الأخلاقيين ، وذلك بينما نرى زميله الكبير فى الكلاسيكية الفرنسية الشاعر راسين يجرى الصراع النفسى الداخلى بين العواطف المتضاربة ، على نحو ما نرى فى مسرحية « أندروماك » ، مثلاً حيث يجرى الصراع داخل نفس البطلة بين عاطفتين جعلها الموقف الدرامى متضارباً . فأندروماك فى هذه المأساة أرملة أسيرة البطل الإغريق الذى قتل زوجها البطل هكتور فى حرب طروادة وأخذها أسيرة . ويطلب البطل اليونانى يدها فترفض وفاء لذكرى زوجها هكتور البطل ، غير أن أسرهما البطل اليونانى يهددها بقتل ابنها الطفل من زوجها الأول إن لم تقبل الزواج منه . وهنا ينشأ الصراع العنيف فى داخلها بين عاطفتها نحو ابنها الطفل وعاطفتها نحو زوجها البطل الشهيد . وهكذا أجرى راسين الصراع بين عاطفتين قويتين أدخلهما فى تضارب بفضل الموقف الدرامى الذى صورهُ ، وهذا هو أسلوب راسين العام حيث يجرى الصراع فى الغالب الأعم داخل نفوس أبطال تراجيدياته بين العواطف المختلفة حتى عرف فى تاريخ الأدب الفرنسى عامة والدرامى خاصة بمصور العواطف .

وإذا كان الصراع قد عاد بعد انقضاء عصر الكلاسيكية فخرج من داخل النفس إلى خارجها - فإنه اتخذ هذه المرة طابعاً جديداً ، وبخاصة فى المذاهب الواقعية وهو الطابع الاجتماعى ، حيث يجرى هذا النوع من الصراع بين أفراد ينتمون إلى طبقات أو طوائف اجتماعية متصارعة ، ولكل طائفة أو طبقة أخلاقها الخاصة وسلوكها المتميز .

ولما كانت الفكرة التى تظهر لا تموت أبداً بل لا بد أن ترثها الأجيال والعصور المتعاقبة - فإننا نرى جميع الأفكار والمبادئ والاتجاهات تظهر فى القرن العشرين نتيجة لتأثر أدبائه بأنواع التراث المختلفة التى انتهت إليهم ، حتى ولو فضل هذا الأديب أو ذاك بعضها على البعض الآخر .

وهذا ولقد كان من المتفق عليه تقليدياً أن يكون فى طبيعة الصراع

الدرامى ما يثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم ، حتى كان أواخر القرن التاسع عشر ثم القرن العشرون من بعده ، فأبنا نوعا جديدا من الصراع يجرى بين الأفكار ، أو بين ما يسميه أديبنا المسرحى الكبير توفيق الحكيم « المطلق من المعانى » . ولقد تكون فى مثل هذا الصراع ذهنى متعة للعقول ، ولكنه لا يهز المشاعر والقلوب ، وبالتالي يفقد الأدب حرارته بتجريده من القدرة على إثارة الانفعالات العاطفية المميزة له . وهذا النوع من الصراع ، هو الذى نجده فى مسرحيات توفيق الحكيم الذهبية التى سبقت الإشارة إليها .

ثم إن عنصر الصراع كغيره من العناصر الأساسية فى المسرحية قد أخذ الأدباء المعاصرون يتجاوزون عنه أحيانا كثيرة وبخاصة فى الأنواع المسرحية الجديدة ، التى تتخذ أحيانا صورة الاستعراضات أو الدراسات والاستطلاعات الدرامية لقطاع من الحياة أو ظاهرة اجتماعية أو نفسية جديدة ، مثل فن « الأوتشرك » فى الأدب السوفيتى ، المتطور عن فن تشيكوف المسرحى ، ومثل المسرح الملحمى لبرتولد بريخت ، وأخيرا مسرح اللامعقول لصمويل بيبكيت ويوجين أونسكو وآداموف . وإن يكن إهمال الصراع المركز المحدد الأطراف لا بد أن نعوضه أحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها أولا وقبل كل شىء فنا حركيا ، تعتبر الأحداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء .

البناء الدرامي

وبعد أن يشعر الكاتب أنه قد توفرت لديه كل هذه العناصر الأولية الأساسية من قصة أو تجربة إلى هدف إلى شخصيات إلى صراع يستطيع أن يولد الحركة الدرامية القوية - يأخذ في تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض لبنى مسرحيته . وهنا يظهر العنصر الخامس البالغ الأهمية بالنسبة للمسرحية ، وهو عنصر البناء الدرامي والمبادئ التي يقوم عليها في المسرحية التقليدية التي تحترم تلك المبادئ .

وبناء المسرحية قد تطور عدة مراحل تطورا كبيرا منذ المسرحية الإغريقية القديمة حتى المسرحية الحديثة .

وذلك لأن التراجيديا اليونانية القديمة كانت تتكون من مشاهد تمثيلية يسمى منها إبيزيدون أى حدث صغير ، وأغاني جوقة تفصل بين كل مشهد تمثيلي وآخر بمصاحبة موسيقى بسيطة وبعض حركات الرقص الإيقاعي ، حتى إذا ابتكرت المسرحية الغنائية الموسيقية في القرن الخامس عشر الميلادي لأول مرة بمدينة فلورنسا بإيطاليا ، وهي المعروفة باسم الأوبرا إذا كانت كلها ملحنة مفعنة ، والأوبريت إذا اقتصر التلحين والغناء على المواقف العاطفية - أخذ فن التمثيل يستقل بذاته تدريجيا في عصر النهضة إلى أن أتم استقلاله عند الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الميلادي وإن ظلت المسرحية تكتب دائما شعرا بنوعها التراجيدي والكوميدي . ثم ابتكر فن آخر للرقص التعبيري على المسرح وهو فن « الباليه » وبعد حذف أغاني الجوقة من المسرحية بقيت المشاهد التمثيلية التي استقرت على خمسة فصول في المسرحية الكلاسيكية الكبيرة ، وسمى كل جزء من هذه الأجزاء الخمسة في اللغات الأوروبية الحديثة كالفرنسية والإنجليزية Act التي كان من الواجب أن تترجمها إلى اللغة العربية بمعناها وهو « حدث » فنقول إن

المسرحية تتكون من خمسة أحداث . ولكنتا بدلا من ذلك اعتمدنا لترجمتها لفظة « فصل » حينما نقول إن المسرحية مكونة من خمسة فصول . ولفظة فصل لفظة غامضة غير محددة بحيث لا تفصح عن أساس التقسيم ، في حين أن لفظة « حدث » توحى بوضوح بهذا الأساس ، وذلك لأن التقسيم يجرى عادة على أساس بدء وانتهاء مرحلة محددة في القصة العامة التي تقوم عليها المسرحية أى على حدث مرحلى فيها ، وهذا هو ما يجب أن يذكره مؤلفو الأدب المسرحى دائما .

والحدث أو الفصل يقسم بعد ذلك في المسرحية الحديثة إلى ما يسمى مناظر أو مشاهد ، وأساس هذا التقسيم كما تدل المعانى اللغوية لهذين اللفظين هو تغير الرؤية تغيرا جزئيا داخل الفصل دون تغير المناظر والديكورات ، ويكون ذلك عند خروج شخصيات أساسية في الفصل أو دخول أخرى ، وأما عندما تدخل أو تخرج شخصيات ثانوية أى من الكومبارس فلا يتغير المشهد أو المنظر ، كأن يخرج أو يدخل خادم أو خادمة لأداء مهمة من المهمات .

هذا ، ولقد حدد أو أشار أرسطو في كتابه فن الشعر إلى عدة مبادئ براعيها الشاعر أو الأديب عند بنائه للمسرحية ، مثل ضرورة احتفاظه بوحدة الموضوع ، وأن يجرى أحداث مسرحيته في زمان ومكان معقولين ، وإن يكن الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر قد جعلوا من هذه الملاحظات مبدأ جامدا صلبا اقتتلوا في سبيله وضرورة التقيد به وسموه مبدأ الوحدات الثلاثة ، وحددوا وحدة الزمان تحديدا تحكيميا بأربع وعشرين ساعة ووحدة المكان بمدينة واحدة يمكن أن تنتقل الأحداث في داخلها في حدود وحدة الزمان المقررة ، أى الأربع وعشرين ساعة .

والمبدأ الثانى الذى ذكره أرسطو وحججه الكلاسيكيون هو المبدأ الذى سموه بمبدأ فصل الأنواع أى عدم جواز تخلل التراجيديا أية مشاهد كوميدية حتى لا تخلخل الفكاهة الانفعالات العاطفية . وقد التزمت الكلاسيكية في

القرن السابع عشر بهذا المبدأ التزاما صارما ، حتى إذا شن الرومانسيون
بزعامة فيكتور هيجو في النصف الأول من القرن التاسع عشر ثورتهم العاتية
على الكلاسيكية ، ومحاكاتها للأغريق والرومان القدماء وتبعيتها لهم ،
وتكيليها الأدب عامة والدرامى خاصة بقيود ومبادئ متحجرة ، تعوق
انطلاق العبقريات الخلاقة - هاجموا فيها هاجموا مبدأ فصل الأنواع ،
واستندوا في هجومهم على مسرح شكسبير الذى لم يتقيد بقواعد أرسطو ولا
بقواعد الكلاسيكية الجامدة ، بل سبق ظهورها في فرنسا ومع ذلك بلغ
الذروة . ولم يحدث أن خلخلت في تراجيدياته الكبيرة - المشاهد الفكاهية
والشخصيات المرحية مثل شخصية المهرج وشخصية فولوستاف الدائم
النكتة - الانفعالات العاطفية ، بل عمقتها رغم ترويحها عن المشاهد ،
حتى تقيهم مفضى الألم العضوى ، على نحو ما يعمق مرح حفار القبور
المشتهر بالحياة إحساسنا بمأساة هملت النفسية عندما يظهر الاثنان جنبا إلى
جنب في مشهد واحد في مسرحية هملت العاتية وسط المقابر .

ومنذ هجوم الرومانسيين وبخاصة فيكتور هيجو على مبدأ فصل الأنواع
وعلى مبدأ الوحدات الثلاث في المقدمة الطويلة التى كتبها لمسرحيته
كرومويل واعتبرت إنجيل الرومانسية وإعلان الثورة العنيف على الكلاسيكية
ومبادئها الجامدة - لم يعد أحد يتقيد في التأليف المسرحى لا بالوحدات
الثلاث ، ولا بمبدأ فصل الأنواع . وإن يكن أحد لم يستطع أن يتخلص
من بعض الأصول البديهية التى بدونها لا يتحقق هدف المسرحية ، مثل
ضرورة الاحتفاظ بوحدة الأثر العام للمسرحية حتى لا تتضارب مشاعر
السرور والضحك مع مشاعر الحزن والأسى في الدراما مثلا . وحتى لا تأتى
المشاهد الفكاهية في غير موضعها متنافرة مع الجو السائد في المشهد كمن
يزغرد في مأتم .

والمسرحية الكلاسيكية ، أى المسرحية التقليدية عند التزامها بتلك
القواعد - كان بناؤها يتخذ شكلا محدداً ، فوحدة الموضوع اقتضت أن

يقوم بناء المسرحية على أزمة تتجمع خيوطها قبل رفع الستارة عنها ، حتى إذا رفعت تلك الستارة أخذ المؤلف يقوم في الفصل الأول من مسرحيته بعرض خيوط تلك الأزمة وشخصياتها ، ويعرفنا بالعلاقات القائمة بين تلك الشخصيات ، على أن يقوم في الفصول التالية بتطوير تلك الأزمة وتنميتها حتى تبلغ ذروتها ثم تبدأ بعد ذلك في السير نحو حلها حلا تطمئن إليه نفوس المشاهدين وتراه جزاء وفاقا فنكون أمام كوميديا ، أو حلا يحزنهم ويشير فيهم الشفقة على ابطال فنكون أمام تراجيديا أى مأساة .

ونحدث أرسطو في كتابه « فن الشعر » عن عدد مما يعرف باسم الحيل المسرحية مثل تعرف شخصية في المسرحية على أخرى كان يجهل حقيقتها ، فيعتبر هذا التعرف مفاجأة تغير سير الأحداث أو تسرع بها ، مثل تعرف إليكترا على أخيها أورست عند قبر أبيها أجاممنون ، بعد أن كانت تظن أنه قد مات منذ سنين على أثر طرد أمها كليتمنسترا وعشيقها إيجيست له عقب تأمرهما على قتل أبيه ، فكان هذا التعارف هو بدء اشتراك إليكترا مع أخيها في الانتقام لأبيهما من أمها وعشيقها الآثم .

ومن الحيل المسرحية الأخرى ما يعرف باسم الائتئان وذلك عندما يجرى حديث ذو دلالة خاصة غير صادقه ، بين شخصية في المسرحية وشخصية أخرى ثم نرى الشخصية المتحدثة تخلو بشخصيه ثالثة ثانوية كوصيفة مثلا تأتمنها على سر نفسها الحقيقي الذي يسمعه المشاهدون بينما تظل الشخصية الأخرى تجهله ، وبذلك يتولد موقف مزدوج بالنسبة للشخصيتين وإن يكن معلوما من المشاهدين ، بما يترتب على ذلك من مفارقات محزنة أو مضحكة .

وبعد أن تخلصت المسرحية الكلاسيكية من الأغاني التي كانت الجوقة تعلق بها على الأحداث وتستنبط عبرها وما تثيره من عواطف وانفعالات . وتتأمل مغزاها - لجأ الكلاسيكيون في سد الفراغ الذي تركه حذفها إلى حيلة مسرحية جديدة باللغة الأهمية وهي المتولوج أو المناجاة الشخصية التي

يقف فيها ممثل بمفرده أمام المشاهدين على خشبة المسرح ليلقى هذا المونولوج أو المناجاة الفردية ، التي يتأمل فيها مأساته وأسبابها ومقدماتها القريبة والبعيدة . ولما كان مثل هذا الحديث الفردى يتعارض بطبيعته مع الفن المسرحى القائم على الحوار فإننا نرى المونولوج يخفى بعد ذلك ، وبخاصة عند أنصار المذهب الواقعى ، الذين يرون فى مثل هذه المناجاة الفردية أمام الجمهور ما يتنافى مع واقع الحياة ، ويفضلون أن تدل الشخصية بما لديها من خواطر وأن تعبر عما تستشعره من انفعالات عن طريق الحوار مع الشخصيات الأخرى . ولذلك أصبح ظهور المونولوج فى المسرحية الحديثة بعد طغيان المذهب الواقعى على الأدب كله - شيئاً بالغ الندرة .

والمسرحية الجيدة فى مفهومها التقليدى يجب أن يقوم بناؤها على أساس محكم من السببية ، بمعنى أن يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذى يليه دون أن تتدخل المصادفات أو المفاجآت المفترقة فى تطور الأحداث ونموها .

والبناء الجيد للمسرحية التقليدية هو الذى يتخذ الشكل الهرمى ، فتبدأ المسرحية بالعرض ، أى عرض خيوط الأزمه وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها ، ثم تأخذ فى النمو والتطور والصعود حتى تصل إلى القمة التى تسمى فى المصطلح الأوربى Climax أى قمة الهرم ، لتأخذ بعد ذلك فى الانحدار على السفح الآخر نحو الحل الذى تنتهى إليه .

الحوار الدرامي

والحوار هو الذى يتكون منه نسيج المسرحية ، وهو الذى يعطيها قيمتها الأدبية . وبالرغم من أنه كان يكتب شعرا فى المسرح اليونانى والرومانى القديم ثم فى المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر الميلادى - إلا أنه كانت تراعى فيه طبيعته الدرامية ، وبخاصة فى المشاهد الثميلية من المسرح القديم ، ثم فى المسرح الكلاسيكى كله . أى أنه كان ينبع من الموقف الذى لا ينبغي أن يتجاهله الشاعر أو ينساه لينطلق فى التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة ، وذلك لأن الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته ويجب أن يظل موضوعيا ، وبذلك تميز الشعر الدرامى عن الشعر الغنائى ، وإن يكن من الشاق على الشاعر بالبداهة أن ينحى دائما نفسه عن الموقف ، ولذلك كثيرا ما كان يبرز الطابع الغنائى من خلال الحوار الدرامى . كل ذلك فضلا عن أن أناشيد الجوقة كلها كانت تتخذ الطابع الغنائى ، حيث يعبر فيها الشاعر عن خواطره وأحاسيسه إزاء كل مشهد تمثيلى ، وبالرغم من أن الجوقة بعد تطورهما من أبسكليوس إلى يوريديس قد أصبحت تلعب دورا فى أحداث المسرحية وتكون شخصية موضوعية وإن تكن جماعية . ففى مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس مثلا تتكون الجوقة من شيوخ مدينة طيبة الذين يطالبون الملك أوديب بالبحث عن الشخص الدنس الموجود فى مدينتهم لتخليصها منه ، حتى يرتفع عنها الوباء ، أى أنها تلعب دوراً إيجابيا فى تطوير الحدث .

ومع ذلك فالمسرحية الإغريقية القديمة لم تكن مسرحية درامية فحسب بل كانت تسعى إلى إشباع كافة حواس النفس بجمعها بين الشعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية التى تتمثل فى الديكور والتماثيل والملابس وما إليها . ومن المؤكد أن الرجل اليونانى القديم كان يجد فى الشعر

الذى بصاغ فيه الحوار متعة جمالية وغنائية لا تقل أهمية عن متعة انفعاله بأحداث المسرحية وتطورها . ولذلك لم تكن الموسيقى تغطي على النص الشعري في المسرحية اليونانية القديمة على نحو ما يحدث اليوم في فن الأوبرا ، حيث تغطي الموسيقى ويتحول النص الأدبي الذى يتغنى به إلى أنغام صوتية تضاف إلى أنغام الأوركسترا الضخم ، بحيث لا يطمح أى مشاهد إلى أن يسمع فى وضوح تفاصيل المعانى والأحاسيس التى يعبر عنها النص ، مكتفياً بأن يسمع أنغاما وأن يدرك الموقف وجوه العاطفي . وذلك بينما كانت الموسيقى التى تصاحب الغناء فى المسرحية اليونانية القديمة موسيقى بسيطة مصاحبة لا تتعدى عددا صغيرا من الآلات كالناي والقيثارة أو الربابة . وكان الغناء فيها يبدو أقرب إلى النشيد منه إلى غناء الأوبرا كما نعرفه اليوم .

ومن المؤكد أن أهمية الشعر فى المسرحية القديمة واعتباره متعة فى ذاته هو الذى جعل كلاسيكى القرن السابع عشر الميلادى يحرصون على استبقائه كأداة للتعبير حتى بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الغناء والموسيقى . ويظهر الطابع الغنائى عند بعضهم أحيانا على نحو ما نحس عند الشاعر راسين ذى المزاج الغنائى الغلاب الذى جعل أساتذة الأدب يسمونه كما قلنا بمصور العواطف . وإن يكن شعراء الكلاسيكية قد حرصوا دائما على أن يحتفظوا لحوارهم الدرامى الشعري بطابعه الموضوعى النابع من طبيعة المواقف وحقائقها الصادقة . وربما كان فى هذا ما يميز المسرحية الشعرية الكلاسيكية عند أمثال كورنى وراسين عن المسرحية الشعرية التى ظهرت فى أدبنا المعاصر بفضل أحمد شوقى ثم عزيز أباظة من بعده ، حيث نلاحظ طغيان الناحية الغنائية عندهما على الناحية الدرامية الموضوعية ، بل وولتقى فى حوارهم الشعري أحيانا كثيرة بفقرات تعتبر قصائد غنائية صافية ، مثل قصائد جبل التوباد فى مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى ، ومثل بعض القصائد التى كان عزيز أباظة قد كتبها عن ذكرياته مع المرحومة زوجته الأولى ونشرها فى الديوان الجميل الذى خصص لتلك الزوجة الحبيبة

وسماها « أنات جائرة » ثم أخذ بعض تلك القصائد ليقسم القصيدة الواحدة إلى جزئين يجرى أحدهما على لسان قيس ويجرى الجزء الآخر على لسان لبنى في مسرحية « قيس ولبنى » على نحو ما أوضحنا بالتفصيل في كتابنا « مسرحيات عزيز أباظة » .

وهذه القصائد الغنائية في الغالب رائعة وجميلة في ذاتها ، ولكنها تفسد النسق الدرامى للمسرحية وتصيب حركتها بالركود ، عندما يقف الممثل على خشبة المسرح ليلقيها لذاتها لا كوسيلة لتوليد الحركة الدرامية وتطويرها . ومن الممكن أن يخفى هذا العيب الدرامى الواضح من تلك المسرحيات لو أتيح لها من يلحنها ومن يغنيها لتقدم للجمهور كأوبرات غنائية .

وإذا كان الشعر قد ابتدأ يخفى من الأدب المسرحى العالمى تدريجياً منذ القرن الثامن عشر الميلادى ليحل محله النثر - فإن هذا الأسلوب الجديد في التعبير الدرامى قد أخذ يزيد الطابع الدرامى الخاص بالحوار المسرحى وضوحاً وتجديداً بل وضرورة ، وإن يكن الحوار النثرى له أيضاً عيوب تترى به ، على نحو ما كانت الغنائية تترى بالحوار الشعرى : فالحوار النثرى يمكن أن يتلقى من الدرامية المرتبطة بالموقف والمطورة للحدث إلى أسلوب آخر غير درامى بل متناف مع الدرامية ، كأسلوب الخطابة أو المناقشة الذهنية الراكدة أو الجدل العقلى العقيم . وهذه الأخطار تظهر بنوع خاص عند الكتاب الهادفين إلى فكرة أو رسالة أو مذهب أو أسلوب خاص من أساليب الحياة الاجتماعية ، على نحو ما نشاهد أحياناً كثيرة عند كاتب اشتراكى داهية مثل برناردشو .

وموضوعية الحوار الدرامى يثير مفهومها بعد ذلك خلافاً ومناقشات عديدة بين النقاد ، فمنهم من يرى أن تلك الموضوعية ، وبخاصة في الأدب الواقعى - لا تتحقق إلا إذا نطقت شخصيات المسرحية بلسان مقالها ، ومستوى إدراكها بل ولغة حياتها اليومية المختلطة بمشاعرها ، وذلك بينما ينكر البعض الآخر هذا رأى ويرون فيه دعوة إلى السطحية العقيمة والثرثرة

الفارغة والركاكة العقلية والفنية واللغوية ، ويقولون إن الموضوعية الحقيقية بل والواقعية العميقة بما يفهمه الكتاب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب ، لا بركاكة الشخصيات - وبخاصة الشعبية منها - المحرومة من الثقافة والوعى .

وعن هذا الخلاف العميق حول مفهوم موضوعية الحوار الدرامى تتفرع أنواع أخرى من الخلاف ، لعل من أهمها بالنسبة لعلنا العربى المعاصر حول اللغة التى يجب أن تستخدم فى الحوار المسرحى ، وذلك بحكم أن الخلاف بين لغة الحديث والحياة اليومية فى أقطارنا العربية المختلفة وبين اللغة العربية الفصحى - قد بلغ من الاتساع حدا يشبه الازدواج اللغوى .

فن الكتاب - وبخاصة من يكتبون مسرحيات كوميدية ودرامات عصرية اجتماعية - من يرون أن اللغة العامية هى وحدها الصالحة لكتابة الحوار فى مثل هذه المسرحيات ، كما أن كتابتها بالعامية تلقى استجابة واسعة من الجمهور الذى يرى فيها عندئذ حياته الفعلية وينفعل بلغة تلك الحياة عندما يرى الفلاح مثلا يتحدث فعلا بلغة حياته الواقعية ، وتتردد فى تلك اللغة النبضات الحية التى يستجيب لها الجمهور ، بحكم أنها اللغة المناسبة المنطلقة بمشاعر أهلها الذين لا يعرفون الفصحى إلا بعقولهم ، وتضعف استجاباتهم العاطفية لها . والإحصاءات التى جمعتها الفرق التمثيلية أثناء عملها فى جمهوريتنا وفى الأقطار العربية الأخرى التى زارتها تؤيد هذا الرأى حيث كانت تحظى المسرحيات المكتوبة بعامية مصر برواد أكثر عدداً بكثير من المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، فضلا عن المسرحيات الشعرية مهما بلغ الشعر فيها من روعة وجمال .

وذلك بينما يرى فريق آخر أن كتابة المسرحيات باللغة العامية ، فيه ابتذال للأدب بل وإخراج لمثل هذه المسرحيات من حظيرة التراث الأدبى الذى يرجى له البقاء والخلود . وأن نجاح المسرحيات العامية جماهيريا لا يعنى شيئا غير المتعة الوقتية التى تموت تلك المسرحيات بانقضائها ، على نحو

ما حدث لمئات مثلها منذ أن عرف العالم العربى فن التمثيل الحديث فى سنة ١٨٤٨ حتى اليوم ، بينما لم يبدأ تراث الأدب المسرحى فى التكون فى عالمنا العربى . إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى - فى كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوى والخالصة الفصاحة ، من أمثال أحمد شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور . وهم يرون أن استخدام العامية يخرج بالحوار الدرامى إلى السطحية والثرثرة التافهة ، بينما تستطيع الفصحى وحدها وهى لغة الأديب الكاتب - أن تعبر فى عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات فى حوار أدبى متين . والأديب الذى يكتفى بالتقاط الحوار من ألسنة الشخصيات التى يلقى بأمثالها فى الحياة ، لا يخلق أدبا ولا يكتشف عن مجهول من قيم النفس أو قيم المجتمع وأخلاقه . وقد تكون مهارته كلها عندئذ كمهارة البيغاء الذى لا عقل له ، وكأنه آلة تسجل وتردد .

وأنصار الفصحى يتقدمون بعد ذلك بحجج أخرى خارجة عن دائرة الفن ولكن لها خطرها ، مثل القول بأن الفصحى هى لغة القرآن التى يجب الحفاظ عليها حفاظا على الدين نفسه . ومحاولة الارتفاع بلغة الحياة اليومية إلى مستواها بنشر العلم والثقافة والدراية بها وتذوقها بكافة الوسائل بما فى ذلك المسرح ، كجهاز كبير من أجهزة الثقافة . ومثل القول بأن الكتابة بالعامية تعطى المسرحية طابعا محليا بالنسبة للأقطار العربية الأخرى وتحصرها فى نطاق إقليمى ضيق يحكم اختلاف اللهجات العامية اختلافا بالغ الاتساع أحيانا بين قطر عربى وآخر ، بينما اللغة الفصحى تعتبر اللغة العربية القومية وسيلة الاتصال والتفاهم بين جميع العرب .

ولكن أنصار العامية يعودون فيردون على هاتين الحجتين الكبيرتين بقولهم إن اللهجات العامية قد كتبت بها فعلا عبر القرون أشعار وبابات أى مسرحيات شعبية . بل وملاحم تجمع بين الشعر والنثر لا مثيل لها فى الفصحى دون أن ينال ذلك شيئا من الفصحى لغة القرآن ومعرفة العرب

بها . بل وحفظهم سور القرآن عن ظهر قلب . كما يقولون إنه ليس بصحيح أن لهجة عامية كل لهجة القاهرة لا يفهمها ولا يقبل عليها إخواننا العرب في أقطارهم المختلفة ، بل على العكس أثبتت الإحصاءات التي عادت بها فرقنا التمثيلية أن المسرحيات المكتوبة بلهجة القاهرة العامية تحظى بإقبال وتذوق واسع من إخواننا العرب غربا وشرقا أكثر مما تحظى به المسرحيات المكتوبة بالفصحى . وجميع العرب يستخفون ويستملحون إلى أبعد حد لهجة القاهرة .

وأما إذا أردنا أن نستأنس بتجارب الأمم واللغات الكبيرة الأخرى كالفرنسية والإنجليزية مثلا ، فإننا نلاحظ أن لغة الحديث فيها لا تختلف عن لغة الكتابة ذلك الاختلاف الكبير الذي حدث في بلادنا حتى وصل إلى ما يشبه الازدواج اللغوي ، نتيجة لتفشي الجهل والامية في عالمنا العربي قرونا طويلة . ومع ذلك فهناك فروق لاشك فيها بين لغة الحديث الفرنسية أو الإنجليزية مثلا ولغة الثقافة أى لغة الكتابة ، بل وهناك كثير من الاصطلاحات والجمل الشعبية التي خلقتها الطبقة الشعبية عن طريق الصور والمجازات تختلف كل الاختلاف عن التعبيرات الفصيحة ، حتى لنرى اللغة الشعبية في باريس مثلا تسمى باسم خاص غير الفرنسية وهو « أرجو » Argot وتوضع لها قواميس أى معاجم خاصة بها ، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الإنجليزي أو « كوكنى » لندن .

وأما عن استخدام شعراء وكتاب فرنسا وإنجلترا لتلك اللهجات الشعبية فنلاحظ أنهم يرفضون استخدامها كوسيلة للتعبير ، وإن كانوا يستخدمونها أحيانا كوسيلة فنية ناجحة في تحديد أبعاد الشخصيات ، كأن يستخدموا مثلا مصطلحا شعبيا خاصا بطائفة أو قطاع اجتماعى معين كطائفة اللصوص مثلا ، وإذا بهذا المصطلح يتحول إلى ما يشبه البطاقة التي تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى لتلك الشخصية . ومن المؤكد أن في لهجاتنا العامية اصطلاحات مماثلة يستطيع من يصطنعون الفصحى للتعبير في أدبهم - أن يستخدموها لتحقيق نفس الهدف الفنى .

هذا وإذا كانت كفتا الخلاف تكادان تتعادلان بين العامة والفصحى
فما يختص بالمرحيات الفكاهية والدرامية العصرية ، فإن كفة الفصحى
راجحة بشكل واضح جدا فيما يختص بأنواع أخرى من المسرحيات
كالمسرحية التاريخية والمسرحية الذهنية والمسرحية المترجمة عن لغة أجنبية .
ففي كل هذه الأنواع لا يبرز مبرر لتفضيل العامة على الفصحى .

أنواع المسرحيات

أجملنا فيما سبق الحديث عن المقومات الأساسية للمسرحية وتطور كل
منها ولكن المسرحية ليست من نوع واحد ، بل هناك أنواع مختلفة ظهرت
ولا تزال تظهر حتى اليوم ، كما أن هناك أنواعا اختفت وحل محلها غيرها .
وإذا كان الأدب المسرحي قد عرف منذ ظهوره عند اليونان القدماء
رواده الأوائل - نوعين مختلفين من المسرحية هما التراجيديا أى المأساة
والكوميديا أى الملهاة - فإن التراجيديا كفن مسرحي له مضمونه وصورته
الفنية المحددة قد اختفت من التراث العالمى بانتهاء العصر الكلاسيكى ، أى
بانتهاء القرن السابع عشر الميلادى . وإذا كان القرن الثامن عشر قد شهد
عدة محاولات لسد الفراغ الذى تركه اختفاؤها عن طريق ابتكار أنواع
جديدة من المسرحية ، مثل الكوميديا الدامغة التى كانت تكتب شعرا فى
ذلك القرن ، والدراما البورجوازية التى دعا إليها الفيلسوف الفرنسى ديدرو
وكتب من نوعها نثرا مسرحية « الابن الطيبى » - فإن هذه الأنواع لم
يكتب لها البقاء والاستمرار ، بل اختفت بعد قيام الثورة الفرنسية الكبرى
سنة ١٧٨٩ . وفى القرن التاسع عشر سيطر المذهب الرومانسى والواقعى على
النصف الأول وأوائل النصف الثانى ، ولكن الرومانسية كمذهب للذاتية
العاطفية لم تترك تراثا يعتد به فى فن موضوعى كالفن الدرامى ، بل كان
تراثها الرائع الخالد فى فن الشعر الغنائى بنوع خاص ، وذلك بينما استطاعت
الواقعية على العكس أن تخلف خير تراثها فى فنين موضوعيين كفن القصة

وفن المسرحية ، بل واصلت الواقعية إمدادها للفن المسرحي الجديد الذى ملأ الفراغ الذى تركه اختفاء التراجيديا ، ونعنى به ما يسمى باسم الدراما الحديثة التى أرسى قواعدها كتاب الدراما الثلاثة المعالمة فى هذا المذهب وهم إيسن الترويجى وبرناردشو وتشيكوف الروسى . والدراما الحديثة تستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية لا من حياة الآلهة والملوك والأبطال والنبلاء كما كانت تفعل التراجيديا .

أما الكوميديا أى المسرحية الفكاهية - فقد ظلت حية مستمرة كفن مسرحى كبير وإن تطور مضمونها وصورتها الفنية عبر العصور ، مما أدى إلى استخدام بعض الصفات لتمييز بعضها عن بعض . وفى وقتنا الحاضر يتحدث أساتذة الأدب ونقادهم عن عدة أنواع من المسرحيات الفكاهية فهناك ما يسمى بالفارس Farce ، وهى لفظة فرنسية معناها الحشو الذى يحشى به بعض أنواع الحضر ، والمقصود بها فنيا المسرحية الهزلية التى لا تستهدف شيئا غير إثارة الضحك دون أن يكون لها أى هدف اجتماعى أو أخلاقى ، ولذلك تعتمد فى إثارة الضحك على الحركة البهلوانية والنكتة اللفظية الصاخبة . وهناك ما يسمى بالفودفيل نسبة إلى مقاطعة صغيرة فى فرنسا تحمل هذا الاسم كان قد انتشر فيها هذا النوع من المسرحيات ، الفكاهية الخفيفة السطحية الهدف ، وقد انتشر هذا النوع فى مسارحنا فى فترة معينة انتشارا كبيرا بفضل مسرح الريحاني ومسرح الكسار ، حيث تخصص عدد من الكتاب الذين يعرفون الفرنسية مثل أمين صدقي وبديع خيرى فى ترجمة أو اقتباس عدد كبير من هذا النوع من المسرحيات عن كاتب فرنسى كتب بل ارتجل منه عشرات وعشرات ، وهو الكاتب جورج فيدو ، وكان من أنجح تلك المقتبسات فودفيل « خلى بالك من إمبلى » .

وأما فن الكوميديا الأصيل ذو الهدف النقدى الاجتماعى أو الأخلاقى أو السياسى فقد تنوع هو الآخر عبر العصور . وإذا كان قد ابتدأ عند أرسطوفان بما يشبه الهجاء - فإنه لم يلبث أن تطور عند بعض لاحقيه من الرومان

واليونان مثل ميناندر وتيرانس إلى ما يعرف حتى اليوم باسم كوميديا العادات ، أى الكوميديا التى تنقد العادات واتجاهات السلوك المعينة ، وتحاول تقويمها بالضحك الذى يعتبر جزءا اجتماعيا صارما يخشاه البشر .

حتى إذا ظهر عملاق الكوميديا مولير خلق ما يعرف حتى اليوم باسم كوميديا الشخصيات وإن لم يبلغ شأوه فيها أحد حتى اليوم ، وهى الكوميديا التى تجسد نوعاً من السلوك المعيب فى شخصية بذاتها تدور حولها المسرحية كلها ، مثل شخصيات البخيل أرباجون والمتزمت السمى والداعر المستهتر دون جوان وغيرهما .

والواقع أن فن الكوميديا لم يتحجر فى قوالب جامدة كما حدث بالنسبة للتراجيديات . وربما كان السبب فى ذلك هو أن القواعد والأصول التى وضعها أرسطو للكوميديا لم تصل إلى اللاحقين كما وصلت الأصول والقواعد التى وضعها للتراجيديات فتقيدوا بها وأسرفوا فى هذا التقيد إلى حد الجمود الذى قتل التراجيديات كلها ، وإن تكن تلك القيود قد جعلت من التراجيديات الكلاسيكية روائع لا مثيل لها استمرت حية ومؤثرة حتى وقتنا الحاضر .

وفى عصرنا الحاضر شهدنا أنواعا جديدة من المسرحيات التى لا تكاد تخضع لشيء من المقومات الأساسية للمسرحية التقليدية التى تحدثنا عنها من قبل ، ومن الأنواع الجديدة ما يعرف فى الاتحاد السوفيتى باسم « الأوتشرك » وهى كلمة روسية يمكن ترجمتها بالاستطلاع الدرامى ، وهى مسرحية تقدم ريبورتاجا أو استطلاعاً لظاهرة من الظواهر وآثارها فى الحياة « أو لقطاع محدد من المجتمع يدرسه الكاتب ويقدم نتيجة دراسته فى صورة درامية دون تقيد بالأصول التقليدية الصارمة للدراما . ثم ما يعرف اليوم - بفضل الكاتب الألمانى برتولد برخت - باسم المسرحية الملحمية التى يقدم فيها المؤلف للجمهور مشاهد تعتبر بمثابة حيثيات لحكم يريد أن يستصدره من هذا الجمهور فى قضية من القضايا . والعنيل فى هذا النوع

من المسرحيات يقوم على ما يسمى بالتغريب ، أى اعتبار الممثل نفسه غريباً عن الدور الذى يؤديه غرابية المحامى عن المتهم فى القضية التى يترافع فيها ، بل ويستعين المؤلف فى هذه المسرحيات بوسائل أخرى غير التمثيل كالأشرطة السينمائية واللافتات ولوحات الشعارات .

وأخيراً ظهرت مسرحيات اللامعقول التى لا تحترم قواعد ولا أصولاً درامية أو غير درامية . بل تقدم لوحة مهوشة كصورة لحقيقة الحياة ولا معقوليتها عند أنصار هذا المذهب الذى يصح أن نسميه بأحدث أنواع أمراض العصر .

وفى النهاية إذا كانت المسرحية قد ابتدأت عند اليونان القدماء مكونة من مشاهد تمثيلية تتخللها أناشيد الجوقة ثم انتهت عند الكلاسيكيين إلى خمسة فصول تمثيلية قد ينقسم كل فصل منها إلى عدة مشاهد وذلك بعد حذف أناشيد الجوقة منها - فإن المسرحية لم تلتزم دائماً بهذا العدد من الفصول . ومنذ العصر الكلاسيكى نفسه نرى مولير يكتب كوميديا من فصل واحد مثل « ارتجالية فرساي » وغيرها .

والواقع أن أى مذهب أدبى فنى لم يلتزم بعدد معين من الفصول فى المسرحية . وحتى اليوم نجد مسرحيات من خمسة أو أربعة أو ثلاثة فصول فضلاً عن المسرحيات ذات الفصل الواحد .

مقاييس النقد المسرحى

وبعد الحديث عن مقومات المسرحية وتطورها والأنواع المختلفة للمسرحيات التى ظهرت عبر العصور نتحدث من مقاييس النقد المسرحى . أى عن الأسس التى يمكن الاستناد عليها فى الحكم على جودة المسرحية ونجاحها من عدمه .

وبالطبع ليس من السهل فى وقتنا الحاضر وبعد التطور الواسع الذى حدث

في مقومات المسرحية ومصادرها وأهدافها أن يتفق النقاد اتفاقا تاما على تلك الأسس على نحو ما كانت عليه الحال في العصر الكلاسيكي يوم اقتتل الأدباء والنقاد مثلا حول مسرحية « السيد » لكورنى - لا من حيث نجاحها أو عدم نجاحها في ذاته ، بل من حيث احترامها أو خروجها على المبادئ شبه المقدسة التي حددها أرسطو ، حتى اضطرت الأكاديمية الفرنسية إلى أن تتدخل في الأمر وتكون لجنة برياسة عضوها الأديب الناقد شابلان لفحص المسرحية ووضع تقرير عنها من هذه الوجهة التي دار الخلاف حولها .

ففي وقتنا الحاضر قد يفضل أديب أو ناقد مثلا للأدب المسرحى نوعا من التجارب البشرية على غيره من الأنواع ، على نحو ما رأينا توفيق الحكيم يفضل في كتابه « أدب الحياة » ما يسميه بالأوراق الخضراء ، أى تجارب الحياة الواقعية الحية على الأوراق الصفراء ، أى التجارب الأسطورية والتاريخية القديمة ، وذلك بالرغم من أنه هو نفسه كان يولى من قبل اهتمامه الأكبر للتجارب ذات الطابع الأسطوري ليتخذ منها موضوعات للمسرحية الذهنية التي كتبها في اعتزاز .

وذلك بينما يرى أدباء آخرون أن العبرة ليست بنوع التجربة البشرية ومصدرها ، بل العبرة بطريقة معالجة الكاتب للتجربة . وبالمضمون الذي يصبه فيها ، والهدف الذي يضعها في خدمته ويتخذها وسيلة لتحقيقه . وبخاصة بعد ما رأيناه من أن الأسطورة نفسها يمكن أن توحى للأديب بمسرحية اشتراكية واقعية على نحو ما فعل برناردشو في مسرحية « بيجاليون » ، بينما يمكن أن تحتفظ الأسطورة بطابعها الرمزي عندما يصب فيها الكاتب مضمونا ذهنيا على نحو ما فعل توفيق الحكيم نفسه في المسرحية التي تحمل نفس الاسم .

ومع ذلك فهناك منهج عام يمكن الاتفاق عليه وهو أن ننظر في الهدف الذي قصد إليه المؤلف وقيمة هذا الهدف في نظر الحياة من نواحيها

المختلفة . ثم ننظر في الوسائل التي استخدمها الكاتب لتحقيق هذا الهدف ومدى صلاحيتها ونجاحها أو فشلها في ذلك ، أى أن ننظر فيما أراد الكاتب أن يقوله للقراء أو المشاهدين أو يوحى به أو يستثيره فيهم من انفعالات ، وكيف قال أو أوحى أو استثار ، وهل وجد الوسائل الفنية المجدية في إبلاغ رسالته أم لم يجد ، وإن يكن نوع تلك الوسائل سيظل ماثرا للخلاف ، على نحو ما حدث في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، عندما أخذ النقاد الفرنسيون يوازنون بين الأدب اليوناني الدرامي القديم مثل أدب أيسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس ، وأدب شعراء فرنسا الكلاسيكيين المعاصرين مثل كورنى وراسين ، وذهب بعضهم وعلى رأسهم الناقد الكبير بوالو إلى تفضيل القدماء ، بينما ذهب البعض الآخر وعلى رأسهم شارل بييرو إلى تفضيل المحدثين . فكان بوالو يرى أن القدماء قد وصلوا في التراجيديا مثلا إلى درجة من الجلال لم تبلغها عند الكلاسيكيين الفرنسيين الذين نزلوا بهذا الفن من سماء جبروته إلى حقائق النفس الإنسانية الدارجة . وكان من أهم ما استند إليه في ذلك نوع الصراع الذي كان يجرى في التراجيديا اليونانية القديمة وما يقابله في تراجيديا الكلاسيكيين في عصره . فالصراع الذي كان يجرى بين البطل والآلهة ، أو بينه وبين القدر أو غيره من القوى الغيبية أو المجردة العاتية كان يبلغ من القوة والقدرة على الإثارة العاطفية ما لا يستطيع أن يبلغه الصراع الجديد بين الحب والواجب أو العقل والعاطفة أو عاطفتين متضاربتين . فذلك كان يجرى على مستوى وهذا يجرى على مستوى آخر أكثر تواضعا . ولكن شارل بييرو في كتابه الشهير الخالد « موازنة بين القدماء والمحدثين » رد على بوالو وأنصاره بأن الشعراء المعاصرين بتقريبهم فن الدراما من الإنسان وحقائقه النفسية قد زادوه جمالا وجدوى . وأسبغوا عليه الطابع الإنساني الصادق الذي سيضمن له الخلود . كما أوضح أن الإثارة العاطفية العنيفة لم تعد في عصره الهدف الأول والنهائي من فن التراجيديا . بل ظهر إلى جوارها هدف آخر لا يقل نبلا وأهمية وهو تحليل النفس البشرية والكشف عن دوافع السلوك التي تصطرع في داخلها .

وإذا تركنا الموضوع والمضمون والهدف لتنظر في الأصول الفنية الحالصة التي تبني عليها المسرحية ، أو كانت تبني في صورتها الكلاسيكية - نجد أن عددا من تلك المبادئ أخذ يتساقط على طريق الزمن مثل مبدأ الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ، ومع ذلك بقيت أصول لا يزال يرعاها كل كاتب يحترم الصورة الفنية المتميزة لهذا النوع من الأدب . ويفضل النقاد الخصائص التي يجب أن تتوفر لكل من هذه الأصول والمبادئ : فن حيث عنصر الوحدة لا يزال النقاد يتمسكون بضرورة تماسك المسرحية مثلا وعدم تفكيكها أو تضارب أجزائها المختلفة أو تحولها إلى لوحات استعراضية غير مركزة على نحو يضمن فاعليتها . وكذلك الأمر في الأصول الأخرى . فالصراع مثلا يجب أن يكون صراعا صاعدا في تدرج ، وذلك لأن التوقف في الصعود يصيب المسرحية بالركود والمشاهدين بالفتور . كما أن الصراع الواثق المقتنع عما قد يبدو فيه من بعد عن صدق الحياة ، وبالتالي الصدق الفني أيضا .

ومن النقد بعد ذلك من يعلق أهمية أكبر على عنصر من عناصر المسرحية بالنسبة للعناصر الأخرى ، على نحو ما أشرنا إلى الاهتمام الخاص الذي يطالب لايبوس إيجرى الكتاب بأن يولوه لعنصر الشخصيات . وأن يجعلوا من تصويرها وتحديد أبعادها وكدهم الأول . ونحن نرى بالفعل أن عمالقة الأدب من أمثال شكسبير وموليير وأضرابهما هم وحدهم الذين خلقوا شخصيات اكتسبت وجودا ذاتيا في عقول البشر كتماذج بشرية . من أمثال هملت ولير وشيلوك وعطيل وهرياجون ودون جوان وغيرها . كما نلاحظ أن وجود مثل هذه الشخصيات في أدبنا المسرحي المعاصر شيء لا تزال نفتقده بالرغم من ظهور كتاب كبار للمسرح في عصرنا الحاضر . وربما كان أكبر ما يؤخذ على أدب توفيق الحكيم المسرحي نفسه حالات نفسية أو أنواع نموذجية من السلوك . وكل ما عرفه مسرحنا العربي من شخصيات متميزة لا يعدو شخصيتين نمطيتين ، ابتدعت واحدة منها إحدى الفرق المسرحية .

وابتدعت الأخرى فرقة أخرى . ونعني بها شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص الثرى المتحل لثرائه ، التى ابتدعتها فرقة الريحاني وأملتها على مؤلفي مسرحياتها ليقوم بتمثيلها نجيب الريحاني وشخصية عم عثمان البواب بربرى مصر الوحيد الذى ابتدعته فرقة الكسار وأملته على المؤلف ككاشف لأسرار سكان العماره وناشر لفضائحهم ومخازيهم . لكى يمثل دوره على الكسار صاحب الفرقة ومديرها .

ومن حيث نجاح المسرحية أو عدم نجاحها يميل معظم النقاد إلى اعتبار عنصر القدرة على الإثارة شرطا أساسيا لهذا النجاح سواء أكانت تلك الإثارة للضحك فى المسرحيات الفكاهية أو للانفعالات العاطفية فى الدراما . بينما ترى قلة من النقاد أن الفكر يمكن أن يولد نوعا من الإثارة الذهنية التى تكفى لنجاح هذا النوع من المسرحيات ، وإنقاذها من البرود والركود .

وضرورة الاحتفاظ للمسرحية بالقدرة على الإثارة تنجم عنها تفرعات أخرى هامة مثل ضرورة أن يكون الإنسان الحى بلحمه ودمه وأعصابه طرفا فى الصراع . وأما أن يجرى الصراع بين ما يسميه توفيق الحكيم « المطلق من المعانى » أى أن يصبح طرفاه فكرتين مجردتين تحمل كل منهما شخصية أو شخصيات رمزية وكأنها الدمى - فهذا ما يطبع قطعاً بكل قدرة للمسرحية على الإثارة باعتبار أن الإنسان لا يستثار إلا عن طريق المشاركة الوجدانية لأخيه الإنسان الحقيقى الحى . وأما المعانى المجردة فقد تداعب الفكر ولكنها لا تستثيره كما لا تستثير الإحساس .

فن النقد

من الممكن القول بأن فن النقد قد نشأ منذ القدم ملازماً لنشأة فنون الأدب الأخرى منذ أن أخذ الناس يتذوقون تلك الفنون ويتأثرون بها أنواعاً من التأثير . وإن يكن هذا الفن بحكم الضرورة لم تستقر له مناهج وأصول ومبادئ ، ولم تتحدد له وظائف إلا بعد مرور وقت طويل على ظهور فنون الأدب الأخرى ، وبعد نمو ملكة التفكير والتفكير عند البشر . أى أن النقد قد ظهر أول الأمر في صورة تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى . ومع ذلك فهذا المنهج التأثري لا يزال قائماً حتى اليوم وسيظل قائماً ما دامت مهمة الأدب والفن الدائمة النابعة من طبيعتهما الذاتية هي التأثير في الناس عن طريق ما تحمله إليهم من قيم موضوعية وقيم جمالية ، وباستطاعتنا أن نلمس هذه الحقيقة في تاريخ الشعوب التي وصل إلينا تراثها القديم مثل اليونان والعرب ، حيث نلاحظ النقد التأثري عندهما مصاحباً لظهور فنون الأدب الأخرى التي كانت عندئذ فنونا شعبية .

ولكنه بمضي الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التي يلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الذاتية إلى الموضوعية ، التي أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب عند رائد هذا النقد الموضوعي شبه العلمي وواضع أسسه : الفيلسوف اليوناني الأكبر أرسطو وبخاصة في كتابيه (الخطابة) و (الشعر) .

وإذا كان أرسطو قد سيطر بمؤلفاته الفلسفية والعلمية على الإنسانية كلها حتى أواخر القرن السابع عشر الميلادي . وحتى انتهاء عصر الكلاسيكية في الأدب - فإن الإنسانية قد تحررت من سيطرته بعد ذلك ، لتخلق مذاهب أدبية وفنية جديدة لها أصولها ومبادئها الخاصة . ويظهر هذه المذاهب

أخذت مناهج النقد وأصوله ووظائفه تتغير وتتوسع هي الأخرى بحيث أصبحت الإنسانية تملك في هذا الفن اليوم تراثا ضخما لا سبيل إلى الإحاطة بتفصيلاته العديدة وتطورها ، ولذلك سنقصر محاولتنا هنا على تقديم خلاصة الحقائق الكبرى الخاصة بهذا الفن موزعة بين فصلين ، نتحدث في أولهما عن مناهج النقد المختلفة وفي ثانيهما عن وظائفه .

مناهج النقد

قلنا إن أقدم منهج للنقد ظهر في التاريخ القديم قد كان المنهج التأثري الذي صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة . وبخاصة فنون الشعر . ولكن هذا المنهج كما قلنا لم يختلف قط ، بل ظل قائما وضروريا حتى اليوم . وكل ما طرأ عليه هو أنه قد أصبح يعتبر مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد ، ولكنه ليس النقد كله ولا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده . بل يجب أن تتبعه مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثيرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي - بأصول ومبادئ موضوعية عامة ، حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أي حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها في ضوء الإدراك الفكري الذي هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر .

فنقد عمل أدبي يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل . أي بتعريض صفحة روحنا له وتلقي التأثيرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الأدبي . وبالبداية يجب أن تكون صفحة روح القارئ سليمة مستوية غير ملتوية حتى لا تلتوى ولا تشوه التأثيرات التي تنطبع عليها . ومن هنا تأتي حتمية المنهج التأثري كخطوة أولى في النقد . ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نتخطى هذه الخطوة الأولى إلى الخطوات الموضوعية التالية . فنحن لا نستطيع مثلا أن ندرك جمال صورة أو لوحة زيتية بقراءة وصفها في قائمة أو كتالوج مهما بلغ هذا الوصف من دقة وقوة . وإنما نستطيع ذلك بمشاهدتنا

لها . أى بتعريض صفحة روحنا لجهاها تعريضا مباشرا وتلقى تأثيراتها فينا .
كما أننا لا نستطيع أن ندرك مذاق شراب ونتذوقه بتحليلنا لهذا الشراب إلى
عناصره الأولية في معمل من المعامل ، لأن أى تحليل لا يمكن أن يفتى عن
التذوق المباشر حتى بفرض أننا نعرف مذاق كل عنصر من العناصر الداخلة
في تركيبه . وذلك لأن عملية التركيب ذاتها وما تسببه من تفاعل بين
العناصر يولد في المركب خصائص جديدة غير موجودة في عناصره الأولية
على نحو ما يتكون الماء نتيجة لخلط غازى الأكسوجين والهيدروجين بنسبة
خاصة . فالماء شئ جديد له مذاقه الخاص وخصائصه المتميزة غير
الموجودة بالعنصرين الغازيين اللذين يتركب منها .

وإذن فالمنهج التأثرى الذى يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويظنونونه
منهجاً بدائياً عتيقاً بالياً - لا يزال قائماً وضرورياً وبديهاً في كل نقد أدبى
سلم . مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى
أحجام تقاس بالتر والسنى أو توزن بالجرام والدرهم .

ولقد يقال إن النقد التأثرى القائم على الذوق الفردى يفتح المجال أمام
التحكم والأهواء والتضارب إلى الحد الذى قد يجعل من الأبيض أسود أو
يزعم أن القبيح جميل في نظره ، ولكن هذا لا يصح إلا إذا زعمنا أن
النقد التأثرى يقوم بالعملية النقدية كلها ويكتفى بذاته . وأما عندما نقول إنه
مرحلة أولى وضرورية في عملية النقد على أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى
موضوعية يفسر ويرر فيها الناقد انطباعاته بمجج موضوعية يستطيع الغير
مناقشتها - فإننا لا نرى محلاً للخوف من تلك المخاطر . وذلك لأن الأهواء
والأذواق المريضة والتحكمات المغرضة لا يمكن أن تنجح في تبرير ذاتها
بمجج موضوعية يقبلها الغير . بل لابد أن تنفضح وتسقط وتتهوى .
عندما يصل الناقد إلى مرحلة التأثرية مكثفاً بأن يقول : هذا جميل وذاك
قبيح . وهذا أسود وذاك أبيض - فإنه في الحقيقة لا يعتبر عندئذ ناقدًا على

الإطلاق ، بل يعتبر معنوها أو مستهترا لا يعبا بما يقوله أحد ولا ينبغي أن يعبا .

وفي تاريخ النقد العالمى يلوح أن المنهج الاعتقادى كان المنهج الثانى فى الظهور . ولعلنا نجد مثلا واضحا لذلك فى نقد الشاعر اليونانى الكوميدي أرسطوفان لكبار شعراء التراجيديات من اليونان القدماء وهم أبسكيلس وبوريديس فى مسرحية (الضفادع) حيث تصور أن إله المسرح ديونيزوس قد هاله خلو مدينة آتينا العظيمة من شعراء كبار فى فن التراجيديات بعد موت المعالفة الثلاثة السابقين . فتزل هذا الإله إلى العالم الآخر حيث تتكون الجوقة من الضفادع التى تنفق فى أنهار ذلك العالم ، وذلك ليوازن بين الشعراء الثلاثة ويختار أحسنهم ليعود به إلى آتينا . وفى العالم الآخر عقد أرسطوفان ندوة كبيرة للموازنة بين الثلاثة ، بل واستخدم فعلا ميزانا أخذ يزن فيه أبياتا مختارة من تراجيديات كل منهم ، وفى النهاية جعل ديونيزوس يفضل أبسكيلوس ليعود به إلى آتينا . والدارس لأدب أرسطوفان وحياته لن يغيب عنه أنه فى هذا التحكيم قد صدر عن معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة ، بحكم أنه كان من كبار الأثرياء المحافظين اجتماعيا والمترمتين دينيا ، فكان من الطبيعى أن يفضل أبسكيلوس - الذى جعل من المسرح منبرا لتقديس الآلهة - على زميله وبخاصة على يوريديس الذى وضعه فى المؤخرة بحكم أنه الشاعر المتحرر الفكر نتيجة لتأثره بالفلسفة النامية ، وأنه قد أبعد المسرح عن الدين والآلهة ليقربه من الإنسان وواقع حياته . وفى كل هذا ما يغضب أرسطوفان ويتعارض مع معتقداته .

أرسطوفان قد صدر إذن فى هذا النقد المبكر عن المنهج الاعتقادى الذى تلا المنهج التأثرى تاريخيا . واليوم يهاجم كثير من الأدباء والنقاد أيضا هذا المنهج . كما رأيناهم من قبل يهاجمون المنهج التأثرى ولكن ما وجه الصواب فى هذا الموقف ؟

الواقع أننا مادمتا نبيح للأديب أن يصدر فى أدبه عما يعتنقه من

معتقدات فإننا لا ندري لماذا لا نترك للناقد أيضا حريته في اعتناق ما يشاء من عقائد .

ولكن الشيء الذي نستطيع ويجب أن نطالب به الناقد هو أن يقاوم ما قد تدفعه إليه عقائده الخاصة من تشويه للعمل الأدبي المنقود وموقف كاتبه . إذ يجب عليه أولا أن يقدم صورة أمينة سليمة للعمل المنقود وكاتبه . وأن ينحى ذاته وعقائده الشخصية أثناء رسمه لهذه الصورة حتى لا يشوهها . وكما يقول الأستاذ الكبير جوستاف لانسون أستاذ الأدب الفرنسي في المنهج الذي كتبه للنقد الأدبي وترجمناه إلى العربية : « يجب على الناقد أن يقدم لنا أولا صورة أمينة للكاتب المتحرر المفكر فولتير وأخرى مماثلة للكاتب الديني بوسويه . على أن يناقش بعد ذلك أو يهاجم كما يشاء آراء فولتير أو آراء بوسيه . وكل ما نطلبه منه هو أن يعزل معتقداته الخاصة عن العمل الأدبي الذي ينقده حتى لا يشوهه » وأما الشيء المغيب فهو أن يطمس الناقد حقائق وقيم العمل المنقود الذي يصدر صاحبه عن معتقدات تخالف معتقداته أو تتعارض معها . لأن هذا يتعارض مع الروح العلمية السليمة . وبالرغم من أن النقد ليس علما وله مناهجه الخاصة المختلفة عن مناهج العلم الوضعي . إلا أن النقد ككل نشاط إنساني آخر يجب أن يخضع للروح العلمية . روح الدقة والنزاهة ونحرى الحقيقة وعدم الانسياق مع الهوى .

وعلى هذا الأساس وبهذه الشروط لا يزال المنهج العقائدي في النقد مقبولا ومعمولا به أحيانا كثيرة حتى وقتنا الحاضر عند الكثير من النقاد الراسخين .

وبظهور أرسطو وكتابه « الخطابة » و « الشعر » ظهر المنهج الموضوعي في النقد الذي يقوم على نظرية عامة عن الفنون وكيفية خلقها ، وعن أهداف تلك الفنون ، أي عللها الغائية ، وعلى مبادئ فنية خاصة بكل فن . واتخاذ كل ذلك أساسا للنقد ومقاييس للحكم .

فأرسطو يرجع الفنون كلها إلى محاكاة الطبيعة ويقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع : محاكاة للواقع أى لما هو كائن فعلا . ومحاكاة لما يمكن أن يكون ومحاكاة للمثال ، أى لما يجب أن يكون . ثم يقسم الفنون بعد ذلك تبعا للوسائل التي يستخدمها كل فن . فالموسيقى تحاكي بالرسم واللون والظل والضياء وهكذا . ولكل فن بعد ذلك أهداف . فالملحمة مثلا تشيد بالبطولات القومية ، والتراجيديات تظهر النفس البشرية . والكوميديا تسخر من الرذائل وهكذا . ولكل فن بعد ذلك مقومات وأصول هي التي ضمنت لروائعه النجاح والخلود .

هذا ، ومن الواضح أن معرفة الأصول النقدية التي قال بها أرسطو أو غيره لا تكفي لتكوين الناقد القدير . وإلا لكني تعلم قواعد تحرك كل قطعة من قطع الشطرنج لتكوين اللاعب الماهر ، بل لابد للناقد من الدربة الطويلة التي تعينه على إتقان فنه ، وكل ذلك فضلا عن أن كل فن أدبي لابد أن تتبني فيه دقائق ولطائف لا تفسرها القواعد العامة ، بل تدرك بالذوق السليم والحس المرهف ، ثم يستنبط لها بعد ذلك التعليل الجزئي الخاص بها ، وإلى هذا قصد الناقد العربي الكبير الآمدي عندما قال : « إن من الأشياء أشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة » أى أشياء يدركها الناقد بحسه ويستشعرها بذوقه . ولكنها صعبة الوصف لعدم دخولها تحت قاعدة عامة مقرر . ولعلنا نستطيع أن ندرك أهمية هذه الملاحظة وعمقها عندما نذكر الفارق الكبير بين صحة التعبير اللغوي وسلامته المتمشية مع قواعد اللغة والبلاغة وبين جمال التعبير الذي يعدو الصحة واحترام القواعد . بل قد ينبع أحيانا من مخالفتها عمدا والخروج عليها تحقيقا لأهداف جمالية أو تعبيرية خاصة .

وإذا كانت الإنسانية قد أخذت تتحلل في آدابها ابتداء من القرن الثامن عشر الميلادي - من نظريات ومبادئ أرسطو النقدية ومن صدها عند الرومان الشاعر هوراس في كتابه أو مطولته « فن الشعر » ثم من صداها

معا الناقد الفرنسى الكلاسيكى بوالو فى مطولته التى تحمل نفس الاسم « فن الشعر » . بل وثارت الرومانسية فى القرن التاسع عشر الميلادى ثورة عنيفة على تلك النظريات والقواعد ، وعارضتها معارضة جذرية بهجومها على الأساس الفلسفى العام لنظرية الفنون عند أرسطو وأتباعه وهى المحاكاة ، وقولها إن الأدب ليس محاكاة ، بل خلقا وإلهاما هدفها التعبير عن الذات الإنسانية - فإن التجربة البشرية العامة قد أثبتت مع ذلك أن الفن لا يحيا بغير قيود وأصول ومبادئ ، ولا تكفى فيه الموهبة أو العبقرية الغفل والإلهام ولذلك اشتغل القرن التاسع عشر كله بالبحث عن مذاهب ومناهج للأدب والفن . وتشعبت تلك المذاهب والمناهج تشعبا لم تشهد الإنسانية مثيلا له من قبل ، حتى ليصبح القول بأن القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين من بعده قد كانا عصر ظهور المذاهب والمناهج الأدبية والفنية وتنوعها تنوعا كبيرا . وبالتالي تعدد وتنوع مناهج النقد الأدبى واتساع وظائفه .

فى القرن التاسع عشر ظهر المؤرخ الناقد الكبير هيبوليت تين الذى وجه اهتمامه نحو وظيفة التفسير والتعليل فى عملية النقد الأدبى ، وفصل منهجه فى المقدمة الطويلة التى صدر بها الكتاب الضخم الذى كتبه بالفرنسية عن (تاريخ الأدب الإنجليزى) وأوضح فيها أن تفسير خصائص الأدباء ومؤلفاتهم يمكن أن نجده فى ثلاثة عناصر هى : ١ - الجنس البشرى الذى ينتمى إليه الأديب . ٢ - والعصر الذى عاش فيه . ٣ - والبيئة التى ينتمى إليها ، على نحو ما سنوضح عند الحديث عن وظائف النقد .

وفى ذلك القرن أيضا ظهر الناقد الكبير أيضا فردناند برونتيير ، الذى طبق نظرية التطور الداروينية على فنون الأدب ، بعد أن كان دارون قد طبقها على الكائنات العضوية ، وهربرت سبنسر على الأخلاق والاجتماع وقد كتب برونتيير عدة مجلدات خصص كل واحد منها لتطور فن من فنون الأدب كالشعر الغنائى والدراما والنقد وغيرها ، وأتى فى ذلك بآراء أثارت مناقشات عنيفة ، ورأى كثير من أساتذة الأدب ونقادهم رفضها . بل

ورفض مبدأ تطبيق منهج علم آخر على الأدب والفن . اللذين يجب أن يكون لهما في النقد منهجها الخاص ، التابع من طبيعتها المتميزة ، وذلك مثل قوله بأن الملحمة الشعرية القديمة قد تطورت عبر القرون حتى أصبحت ما يعرف في عصره باسم القصة الثرية الواقعية ، ومثل قوله إن المواعظ والخطب الدينية ومرآى العظماء التي كان يلقيها في القرن السابع عشر كبار الخطباء الدينيين في الكنائس مثل بوسويه وبوالوهي التي تطورت فأصبحت الشعر الغنائي الرومانسي الذي كان سائدا في عصره ، بجامع تناول الفنين لمعان وأحاسيس واحدة أو متشابهة مثل الموت والحياة ، وموقف الإنسان من الطبيعة وعظمته وبؤسه وفنائه وما إلى ذلك . وفي نفس القرن أيضا طبق المستشرق الكبير إرنست رينان نظرية تين على دراساته في الآداب السامية بما فيها الأدب العربي وتوسع في فكرة الجنس البشرية فحاول أن يفسر خصائص أدبنا العربي بالخصائص التي توهمها في الجنس السامي عامة والجنس العربي خاصة .

ومنذ أواخر ذلك القرن أخذ عدد من النقاد يعودون إلى المنهج التأثري ويقصرون عليه نقدهم وإن كانوا قد توسعوا في هذا المنهج فلم يتخذوه وسيلة لتقييم الأعمال الأدبية فحسب ، بل اتخذوه أيضاً وسيلة لخلق أدب خاص بهم يستوحونه من الأعمال التي ينقدونها ، وكأنهم يسجلون على هامشها ما توحى إليهم به . ولما كانوا يملكون ثقافات واسعة كما يملكون هبة الأسلوب فقد كتبوا عدة مجلدات تجمع بين النقد أي الأدب الوصفي وبين الأدب الإنشائي . وذلك مثل كبير التأثيرين جيل أوميتر الذي خلف عدة مجلدات باسم « انطباعات مسرحية » ثم الناقد التأثري الآخر إيميل فاجيه الذي خلف عدة كتب باسم « على هامش . . » فواحد « على هامش موليير » وآخر « على هامش فولتير » وهكذا .

وفي القرن التاسع عشر ، بل ومنذ نصفه الأول ظهر أكبر نقاد فرنسا بل ربما أكبر نقاد العالم سانت بييف ، الذي ركز اهتمامه في تفسير أعمال الأدباء

على دراسة حياتهم الخاصة واستقصاء جميع تفاصيلها بما فيها تفاصيل حياتهم الحميمة حتى اتهمه الأدباء المعاصرون له بما يشبه التجسس على حياتهم الخاصة .

وكل ذلك فضلا عما كتبه الشعراء والأدباء أنفسهم في النقد تأسيسا لمذاهب أدبية وفنية جديدة مثل ما فعل « فكتور هيجو » في مقدمة مسرحيته « كرومويل » حيث هاجم الكلاسيكية في عنف وفند مبادئها ودعا إلى الرومانسية . ومثل ما فعل الكاتب القصصى الكبير « إميل زولا » في كتابه النقدي الهام « الرواية التجريبية » الذى دعا فيه إلى المذهب الطبيعى فى فن القصة .

وبالرغم من أن فرنسا تعتبر معمل تفريخ لكل جديد من مذاهب ومناهج الأدب والنقد ، فإن بلاد أوروبا الأخرى قد ظهر فيها خلال القرن التاسع عشر والعشرين هى الأخرى مذاهب ومناهج وعائلة فى النقد من أمثال « لسنج » الألمانى الذائع الصيت ، الذى خلف ثروة قيمة فى النقد المسرحى التطبيقى بعنوان « فن الدراما فى همبورج » كما خلف أبحاثا أصيلة عميقة فى علم الجمال وفلسفته مثل بحثه المقارن فى فنى التصوير بالريشة والوصف الشعرى فى كتابه « لاوكون » ، الذى انتهى فيه إلى أن الشعر أقدر على وصف المناظر المتحركة بينما التصوير أقدر على رسم الأوضاع الثابتة . وصاغ هذه النتيجة بقوله « إن للمصور لحظة فى المكان وأما الشاعر فله لحظات فى الزمن »

وأما القرن الذى انتهى إليه كل هذا التراث الضخم من مذاهب الأدب والنقد ومناهجها فقد تفاعل فيه كل هذا التراث وتداخل وولد اتجاهات جديدة لا حصر لها ، ومن أهمها المنهج العلمى الجامعى الأكاديمى الذى يوازن بين كافة المناهج ويأخذ من كل ما يلائمه بعد تسديده والتخلص من أخطاره . ولعلنا نجد خير توضيح لهذا المنهج الخاص بدراسة الأدب والتأريخ له فى المقال الجامع المانع الذى كتبه أستاذ الأدب الفرنسى الأكبر « جوستاف لانسون » ضمن سلسلة « مناهج البحث فى العلوم » وقد

ترجمناه إلى العربية هو والمقال الآخر الذى كتبه عالم اللغات الفرنسى العالمى « ميه » عن « منهج البحث فى اللغة » ونشرناها معا فى « كتاب واحد » صغير بعنوان « منهج البحث فى الأدب واللغة » .

ولما كنا لا نكتب هنا كتابا عن تاريخ النقد فإننا لا نرى داعيا لمزيد من الاستقصاء بل ننتقل إلى البحث الثانى عن « وظائف النقد » .

وظائف النقد

يعرف النقد أحيانا بأنه فن تميز الأساليب ، على أن تؤخذ لفظة الأسلوب بمعناها الواسع الذى شاع فى الثقافة العالمية ، منذ أن أوضح المفكر الفرنسى بيغون فى القرن الثامن عشر الميلادى كيف أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه ، فلم يعد معنى الأسلوب قاصرا على أسلوب التعبير اللغوى ، بل يشمل أيضا أسلوب الرجل فى الحياة وموقفه منها ومن كل ما فيها بما فى ذلك القيم الجمالية ، بمعنى أن أسلوب الكاتب ينصرف أيضا إلى مزاجه الخاص من حيث أنه مفكر ساخر أو عاطفى انفعالى . أو متفائل أو متشائم ، مرهف الحاسة الجمالية أو مثلومها . وعلى هذا الأساس يعتبر تمييز الأساليب تحديدا للخصائص النفسية والاجتماعية والجمالية لكل كاتب ، فضلا عن أسلوب تعبيره اللغوى .

وبالرغم من أن التعريف السابق يشمل ضمنا عملية النقد كلها ووظائفها إلا أن من النقاد من يفضلون تعريف النقد بوظائفه تعريفا يحدد تلك الوظائف ويفضل بعضها عن بعض كوسيلة للإيضاح ، رغم تداخلها الختمى : فيقولون إن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للأدب . وبتفاوت الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاثة يتميز ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية أو التاريخ للأدب عما نسميه بالنقد الأدبى بمعناه الفنى الضيق ، فالدراسة الأدبية والتاريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية ، بينما التقدير يركز على التقييم والتوجيه أهمية مساوية للتفسير ، وفى الغالب أهمية أكبر .

والتفسير يكون أولاً للعمل المتقود في ذاته لاستجلاء وإيضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية .

ولعلنا نجد أمثلة واضحة لأهمية هذا التفسير في الأعمال الأدبية التي لا تسلم مضمونها العميق بسهولة للقارئ العادي ، كما أن صنعتها الفنية قد تكون محكمة إلى حد الخفاء ، بحيث يعتبر إيضاح الناقد لكل هذه الجوانب عملاً أساسياً في مهمته . ولنضرب لذلك مثلاً بمسرحية رمزية ذهنية مثل مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فالقارئ العادي قد يظن أنها مجرد صياغة درامية للمعجزة الدينية التي حدثت في تاريخ المسيحية ويتحدث عنها القرآن الكريم في سورة الكهف ، بينما يتبين الناقد أن المؤلف قد اتخذ من هذه القصة الدينية وسيلة لتجسيد مفهومه الخاص للحياة ، من حيث أن الحياة ليست جوهرًا في ذاته مستقلاً بذاته ، بل الحياة تتكون من الروابط التي تربط الإنسان بعصره وبيئته ومحيطه ، بحيث إذا تقطعت تلك الروابط بحكم الزمن ، ذبل معنى الحياة وجوهرها في الإنسان وأصبحت هي والموت سواء ، بل الموت أفضل منها ، وهذا هو ما حدث لأهل الكهف الثلاثة في مسرحية الحكيم ، إذ خرجوا من كهفهم بعد سبات دام أكثر من ثلاثة قرون على أثر هروبهم من اضطهاد امبراطور روما لهم في مدينة طرسوس بآسيا الصغرى لاعتناقهم المسيحية وتخليهم عن ديانة روما الرسمية الوثنية . ثم راح كل منهم يبحث عما كان يربطه بالحياة . فهذا الراعى يبحث عن قطيع غنمه فلا يعثر له على أثر ، وذاك يبحث عن بيته وزوجته وطفله الصغير الذي كان قد اشترى له لعبة ثم فر بها إلى الكهف وما هو يعود بها إلى طفله فلا يجد بيتاً ولا زوجة ولا طفلاً ، فالييت قد تهدم وأزيل وقامت محله سوق السلاح ، والزوجة والابن قد ابتلعها الفناء منذ زمن طويل وثالثهم يبحث عن الفتاة برسكا - ابنة الإمبراطور التي كانت قد اعتنقت هي الأخرى المسيحية سرا وارتبطت به برباط حب قوى - فلا يجدها بل يجد فتاة أخرى تحمل نفس الاسم لا يلبث أن يتبين أنها ليست برسكا الفتاة

التي كان يحياها . وهكذا تأكد ثلاثتهم أن ما كان يربطهم بالحياة قد تقطع
وبذلك جفت الروافد التي كانت تغذى معنى الحياة في نفوسهم فلم يروا
حيوا من أن يعودوا إلى كهفهم ليستأنفوا سباتهم كما كانوا .

وكذلك الأمر في كثير من الأعمال الأدبية وبخاصة الرمزية منها حيث
يعتبر تفسير الناقد لها مهمة أساسية كما قلنا ، حتى يعين القارئ العادى على
إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة .

بل إن تفسيرات النقاد المختلفة للأعمال الأدبية الكبيرة الرمزية منها وغير
الرمزية تعتبر مشاركة قوية في خلق تلك الأعمال أو إثرائها بمفاهيم ومعان
جديدة ، حتى ليقول أحد كبار أساتذة الأدب : « إن شيئا لم يؤثر في
الآداب القديمة مثل ما أثرت فيها الثقافات الحديثة » وهو يعنى بذلك أن
النقاد ذوى الثقافة الواسعة يستطيعون في ضوء ثقافتهم الجديدة أن يروا في
الأعمال الأدبية القديمة معانى وتفسيرات ربما لم تخطر لمؤلفيها الأصليين على
بال . دون أن يتعسفوا في الفهم والتفسير . فمن المؤكد أن الشخصيات
الأدبية الكبيرة التي خلقها السابقون من أمثال هاملت وعطيل أو دون جوان
وهرباجون وفاوست كما هى اليوم في خيال الإنسان المعاصر وإحساسه .
ليست هى التي خلقها شكسبير وموليير ومارلو أو جيته ، بل هى تلك الصور
الكبيرة المتعددة الجوانب التي ساهم في رسمها النقاد وأساتذة الأدب
المتعاقبون عبر العصور . ولنأخذ لذلك مثلا تطبيقيا شخصية هملت التي يرى
فيها النقاد شخصية شاب نزلت به محنة تأمر أمه مع عشيق لها على اغتيال
أبيه ، فأصيب بهزة عصبية عنيفة أخذ يرى معها أشباحا ويضطرب سلوكه
وينحل عزمه ، وكأنه على حافة الجنون ، بينما يرى نقاد آخرون أنه رجل
سلم العقل والأعصاب ، بل متينها ، وإذا كان قد أصيب بالشك والتردد
فما اعتزمه من الانتقام لأبيه - فإن ذلك لم يكن لاضطراب نزل بنفسه أو
للخللة أصيبت بها أعصابه بل لأنه كان شابا جامعا واسع الثقافة طغى عليه
التفكير والحرص على الثبوت وطول الموازنة بين دوافع الإقدام ودوافع

الإحجام ، حتى شل تفكيره الطويل المستمر في النهاية إرادته وقدرة عزمه على التنفيذ . عندما ظهرت الفرويدية والعقد النفسية التي تعمل في العقل الباطن الذي اكتشفه فرويد وأنصاره - ظهر من النقد من يرى في هملت شاباً أصيب بعقدة أوديب ، أى أنه كان يعشق أمه إلى الحد الذي عاق إرادته بل شلها عن الانتقام . وهذه بعض من التفسيرات التي قدمها النقد لشخصية هملت فأضفوا بها قسماً جديدة متنوعة للصورة التي رسمها له أصلاً شكسبير . ولو أننا أضفنا إلى ما ذكرناه عشرات التفسيرات الأخرى التي قدمها النقد لنفس الشخصية لأدركنا بوضوح صدق ما قدمناه من أن هذه الشخصية وأمثالها قد ساهم النقد فعلاً في خلق صورتها الكاملة بل صورها المختلفة التي تراءى اليوم لعامة المثقفين من هواة الأدب والفن .

والتفسير بعد ذلك لا يقف عند التفسير الموضوعي للأعمال الأدبية المختلفة بل يمتد أيضاً - وبخاصة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب - إلى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى ، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة . وفي مجال هذا التفسير التاريخي العام ظهرت مناهج واتجاهات عدة أشرنا إلى بعضها في الفصل السابق الخاص بمناهج النقد ، ونعود إليها هنا بشئ من التفصيل والمناقشة .

فالناقد المؤرخ الفرنسي هيبوليت تين في المقدمة الطويلة التي قدم بها لكتابه الضخم « من تاريخ الأدب الإنجليزي » يرجع اختلاف الآداب والأدباء كما قلنا إلى ثلاثة عناصر هي : الجنس البشري ، والعصر ، والبيئة .

وعنده أن للجنس الأنجلو سكسوني وللجنس الجرمانى وللجنس اللاتينى خصائص نفسية متميزة انعكست في أدب كل من هذه الأجناس على نحو ما هو واضح عندما نقارن بين أدب أنجلو سكسونى كالأدب الإنجليزي وأدب جرمانى كالأدب الألماني وأدب لاتينى كالأدب الفرنسى ،

حيث نحس بالطبع النفعى وبالغموض فى الأدب الإنجليزى ، بينما نحس بالطابع الميتافيزيقي الأسطورى الرومانسى فى الأدب الألمانى ، والطابع الفكرى والوضوح والرشاقة فى الأدب الفرنسى .

ولقد أخذ المستشرق إرنست رينان فكرة الجنس عن هيبوليت تين ليطبقها فى دراساته للأدب السامية عامة والعربى خاصة ، وزعم مثلاً أن الأدب العربى يفقد الخيال التركيبى البناء ، ومن هنا تفقد القصيدة العربى عنصر الوحدة العضوية . كما أن هذا الأدب لم تظهر فيه الفنون التركيبية الكبيرة مثل فن المسرحية الشعرية وفن الملحمة . وزعم أن ذلك يرجع إلى طبيعة الجنس السامى الذى ينتمى إليه الجنس العربى . ولقد تكون الظواهر التى لاحظها إرنست رينان فى الأدب العربى لها بعض الصحة . ولكن استناده إلى الجنس فى تفسيرها لم يعد يأخذ به أحد ، وذلك بعد ما ثبت علمياً من أنه لا سبيل إلى تقسيم الإنسانية إلى أجناس خالصة متميزة بخصائص متوارثة حتمية ، بعد ما عرف عن الهجرات والغزوات والاختلاطات التى تمت عبر القرون وبخاصة فى التاريخ القديم وما قبل التاريخ القديم بين أجناس البشر المختلفة ، حتى أصبح من المستحيل أن يزعم أى باحث وجود جنس خالص فى أى بقعة من بقاع الأرض . كل ذلك فضلاً عن أن علماء الأجناس أنفسهم قد أقاموا تقسيماتهم للأجناس البشرية على أساس التقسيمات التى وضعها علماء اللغة ، فمن يتحدثون بلغات تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة كالفرنسيين والإيطاليين والأسبان والبرتغال يسمون اليوم مثلاً بالجنس اللاتينى . وكذلك من يتكلمون لغات تفرعت عن اللغة الجرمانية القديمة أو عن اللغة الصقلية . أو عن مجموعة اللغات القديمة التى تعرف اليوم باسم الإندو أوروبية ، أو عن المجموعة السامية أو عن المجموعة الحامية . ومن الواضح أنه ليس هناك ولم يكن هناك فى أى عصر ارتباط حتمى بين اللغة ومجموعة البشر الذين يتكلمونها . ولذلك ربما كان عنصر البيئة الطبيعية أكثر جدوى وصدقاً فى محاولة

تفسير اختلاف خصائص أدب أمة عن أدب أمة أخرى . فمن المؤكد مثلا أن الطبيعة الجبلية الباردة لا بد أن تؤثر فيمن يقيمون فيها تأثيرات نفسية غير التأثيرات التي تحدثها بيئة السهول الزراعية في أبنائها ، أو البيئة الصحراوية . ولربما كان لضباب شمال أوروبا ووعورة بيئتها الطبيعية وتنوع مشاهد تلك البيئة أكبر الأثر في تكوين المميزات التي تختص بها آداب تلك المناطق . بينما كان للصحر والإشراق ووضوح الرؤية في بلاد جنوب أوروبا كفرنسا وإيطاليا وأسبانيا أثرها القوي في إبراز الوضوح والحرارة التي تتميز بها آداب تلك الشعوب ، كما أنه من المؤكد أن لاختلاف بيئة الأندلس الطبيعية مثلا عن بيئة المشرق العربي الصحراوية الرتيبة أثره في اختلاف الأدب العربي ، وبخاصة الشعر العربي في الأندلس ، عنه في المشرق العربي . ومن المؤكد أن تنوع موسيقى الموشع الأندلسي إذا قورن برنابة القصيدة العربية كما عرفت في صحراء العرب - إنما يرجع إلى حد كبير إلى اختلاف البيئة الطبيعية المتنوعة المشاهد من جبال إلى غابات إلى وديان وأنهار عن بيئة الصحراء الرتيبة الساكنة .

وإذا كان تأثير البيئة الطبيعية في الأدب والفن واتخاذها أسسا في تفسير اختلاف خصائص أدب كل أمة عن خصائص أدب الأمة أو الأمم الأخرى تلقى قبولا واسعا عند كثير من مؤرخي الأدب ودارسيه ونقاده - فإن البيئة الاجتماعية الخاصة بكل أديب تلقى معارضة شديدة عندما يستند إليها في تفسير اتجاه هذا الأديب أو ذاك ومزاجه ، وباختصار أسلوبه الخاص ثم سر عبقريته ونبوغه أو ضعفه وخموله ، وذلك لما هو ملاحظ من أن الشخصيات الضعيفة أو العادية هي التي تخضع لبيئتها وتتأثر بها ، بينما الشخصيات القوية كثيرا ما تتعدى على تلك البيئة وتؤثر فيها بدلا من أن تتأثر بها . واللائي كما يقولون لا تنوب في الأحوال . كل ذلك فضلا عما نلاحظه في تاريخ الآداب العالمية من نشأة كتاب في أسرة واحدة وبيئة اجتماعية واحدة بل ويكونون إخوة ، ومع ذلك يختلف كل منهم عن الآخر اختلافا

كبيرا في الموهبة والاتجاه والأسلوب ، على نحو ما اختلف جان راسين العبقري
النابع عن أخيه الشويعر الصغير ، وأنلدريه شنييه الشاعر عن أخيه الشويعر
المغمور . كما أن العبرة في النهاية ليست بالمؤثرات التي يتعرض لها هذا الأديب
أو ذاك ، بل بردود الفعل التي يقابلون بها هذه المؤثرات وفقا لطبائعهم المتميزة
التي قد يكون للوراثة القرية أو البعيدة أو لغيرها أثر في تكوينها ، ولكننا على أية
حال لا نعرف لها حتى اليوم تفسيرا كاملا مقنعا ، حتى ليرى البعض مثلا أن
العبقريه سر أو هبة لا سبيل إلى الكشف عن مصدرها أو سرها ، ونحن في كل
يوم نرى البؤس مثلا يقضى على هذا الرجل بينما يجعل من الآخر نائرا عفيفا .
ونتيجة لكل ذلك يؤخذ عامل البيئة البشرية في التفسير بتحفظ وإن يكن من
الواجب طبعا ألا نهمله كل الإهمال ، وبخاصة عند دراسة اختيار الأديب
لموضوعات دون غيرها ، وعند البحث عن مواضع اهتمامه ومدى اتصاله
بالتجارب البشرية التي يصورها ، وهنا تصبح دراسة البيئة البشرية للأديب
نافعة بل وضرورية حتى بالنسبة للممتازين والقادة من الكتاب والأدباء . وأما
العاديون والصغار منهم فينظر إليهم التاريخ دائما على أنهم مرآة تنعكس فيها قيم
وعادات وأخلاق بيئاتهم البشرية المختلفة ، بل ويرى كثير من النقاد أنهم
يستمدون من بيئاتهم أكثر مما يعطونها .

ويأتى بعد ذلك العصر كعنصر ثالث من عناصر التفسير . وتظهر أهمية
هذا العصر عندما ننظر إلى تاريخ الآداب العالمية وعصورها الكبرى ،
فآداب العصور القديمة التي ظهرت في ظل الديانات الوثنية والحضارات
الزراعية تختلف عن آداب العصور الوسطى التي ظهرت في ظل الديانات
السمائية وحكم أمراء الإقطاع وتفتت الأمم ، كما تختلف عن الآداب
الحديثة ، التي أخذت تظهر في ظل التحرير الفكرى الذى أتت به النهضة
الأوربية ، وظهور الأمم والقوميات الموحدة ، وبدء الاكتشافات
والاختراعات الحديثة ، وأخيرا تختلف عن الآداب المعاصرة التي أخذت
تظهر مع حركة التصنيع الكبرى في أوروبا وبعد نجاح الثورات التي غيرت

تكوين المجتمعات ، وحطمت سلماً للقيم لتحل محله سلماً آخر . فمن المؤكد أن وسائل الإنتاج المادى والمعتقدات وتيارات الفكر ومواضعات المجتمع فى كل عصر لابد أن يكون لها تأثير عام على أدب العصر قد يتفاوت بتفاوت الكتاب والأدباء فى طبائعهم ، ولكنه لابد أن يوجد ، فلكل عصر أشعته الظاهرة والخفية التى تخترق العقول والقلوب بطريق مباشر أو غير مباشر خفى أو ظاهر ، ومن هنا تأتى أهمية دراسة العصر وطريقة تفاعل الأدب عامة معه ثم تفاعل الأدباء المختلفين منفردين معه .

ومن كل هذه التحليلات والمناقشات يتضح لنا أن هيبوليت تبين إنمما وضع منهجه فى التفسير على أساس كتابته لتاريخ الأدب الإنجليزى . فهو منهج مؤرخ للأدب أكثر منه منهج ناقد للأدب المعاصر له ، على نحو ما فعل سانت بييف عندما اتخذ له منهجاً فى النقد يقوم على تفسير إنتاج الأديب على ضوء حياته الخاصة والتنقيب عن تفصيلات ودقائق الحياة بما فيها الناحية الحميمة ، حتى يصل به البحث إلى ما يشبه - كما قلنا - التجسس على الحياة الخاصة للأدباء المعاصرين . ودون أن نصل إلى مثل هذا الحد نستطيع أن نجد أمثلة مؤيدة فى أدبنا العربى المعاصر . فمن المؤكد مثلاً أن دراسة تاريخ حياة توفيق الحكيم الخاصة هى التى تفسر لنا موقفه العدائى من المرأة فى كثير من مسرحياته الأولى ، مثل « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » و « جنسنا اللطيف » و « بحاليون » وغيرها . فبطبيعة والدته التركية الأصل الصارمة المسيطرة ، وتجربته الفاشلة مع المرأة فى باريس ، واستمراره فترة طويلة من الزمن غير متزوج هى التى تفسر لنا هذا الموقف : موقف العداوة للمرأة . كما أن نشأة أديب عربى آخر معاصر مثل محمود تيمور نشأة أرستقراطية متأسكة قد كان لها أثر فيما قد يراه البعض فى أدبه من جفاف عاطفى ، أو على الأقل تحفظ عاطفى شديد ، فمثل هذه النشأة كثيراً ما تحول بين الأديب والسخاء العاطفى وتحمله على الاعتقاد بأن فى مثل هذا السخاء العاطفى تعرية للذات وعرض لها على الغير ، فى حين يحرص بحكم نشأته على صيانة تلك اللذات ومنعها من التبذل والتعرية والعرض

على الغير ، وإن لم يعن ذلك إطلاقاً نضوب العاطفة أو جمودها أو عدم التعاطف مع أبطال قصصه ، ومسرحياته ، فهو كثيراً ما يكتفى بالإشارة دون الإفصاح وبالتلميح دون التصريح .

كل هذا مع ما سبق أن أوضحناه من أنه ليس من الضروري أن تكون هناك علاقة مباشرة بين حياة الأديب الشخصية والتجارب التي يتخذها موضوعات لأدبه ، فليس من الضروري مثلاً أن يكون الأديب لصاً أو قاتلاً أو داعراً ليصف حياة وتجارب اللصوص والقتلة والداعرين ، ودراسة تاريخ الأديب العامة والشخصية هي التي تحدد على أية حال كل ذلك ، وتفسر في الغالب موقفه من كل نوع من التجارب البشرية التي يعرضها .

• • •

والوظيفة الثانية للنقد هي تقييم الأعمال الأدبية . وهذه الوظيفة تثير جدلاً شديداً في أسسها وطريقة تحقيقها . فن ناحية أسس التقييم يختلف النقاد في الأهمية التي يجب أن يولها الناقد لكل من المضمون والشكل في العمل الأدبي وذلك لأنه وإن يكن المضمون والشكل يكونان في العمل الأدبي وحدة متناكسة وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحياناً كثيرة - إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما ، كضرورة من ضروريات التحليل والإيضاح . دون إهمال طبعاً لما سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة . ومن المؤكد أن تغير مضمون الأعمال الأدبية وأهدافها كان له أكبر الأثر في تغير المبادئ الفنية واختفاء بعضها ليحل محلها غيرها . بل اختفاء هذه المبادئ الفنية المنطقية عندما تتطلب الصورة المرسومة ذلك ، على نحو ما لاحظنا بالنسبة لمسرح اللامعقول .

ومع كل ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل في العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة

من النقاد اهتمامها الأكبر إلى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام إلى الشكل .

فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن يقولون إنه ليس للنقاد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، وإلا كان في ذلك اعتداء على حريته ، وإنما ينظر في كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار وهل نجح في تقديمه في صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ وهذا المنهج يستند في النهاية إلى ما عرف منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، باسم الفن للفن ، وكان يقصد به الفن للجمال وللجمال وحده ، أى لجمال الصياغة . ولكن النشأة التاريخية لهذا المذهب وظروفها تثبت أن أصحابه لم يدعوا إليه إلا في مجال الشعر ، عندما أخذ الرومانسيون الضعفاء المقلدون يهملون الصياغة الشعرية الجميلة ويكتفون باعتبار الشعر مجرد وسيلة للتعبير عن ذواتهم تتحقق غايته القصوى بالنجاح في هذا التعبير بأية صياغة . ومع ذلك لم يستطع دعاة هذا المذهب وعلى رأسهم الشاعر تيوفيل جوتييه تطبيقه إلا في نوع واحد من الشعر وهو الشعر الوصفي ، الذى يمكن أن يقتصر هدفه على جمال التصوير ، بل إن الوصف الشعرى نفسه قد لا ينحصر هدفه في الجمال ، بل يتعداه إلى الإيحاء بالحالات النفسية التى مرت بالشاعر بأحاسيسه تلك المشاهد فيعكس عليها نفسه . على نحو ما أكد بودلير عندما قال إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلاها . وهذا المنهج الرومانسى في الوصف ابتدعه أو أبرزه في شعرنا العربى المعاصر الشاعر خليل مطران في مثل قصائده « مكس الإسكندرية » « والأسد الباكي » على نحو ما أوضحنا في كتابنا عن هذا الشاعر المجدد .

وإذن فذهب الفن للفن أو الفن للجمال وحده لا يمكن تطبيقه إلا في لون واحد من ألوان الوصف الشعرى ، عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم . ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا

يزال يستخدم عند من يريدون أن يسقطوا عن الشاعر أو الأديب مسئوليته إزاء الإنسان وإزاء المجتمع وإزاء قضايا الحياة الكبرى ، ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك ، مع أننا لو خرجنا من ميدان الشعر الغنائى أى شعر القصائد إلى مجال فنون الأدب الأخرى الكبيرة كفن المسرحية الشعرية أو النثرية ، وفن القصة الطويلة أو القصيرة ، لا نكاد نتصور كيف يمكن أن يكون هدف الأديب فيها هو الفن للفن أو الفن للجمال وحده ، لأن مثل هذه الفنون لا يمكن أن تتحول إلى مجرد صورة جمالية ، بل لابد أن تحمل تجربة بشرية وأن تتمخض هذه التجربة عن هدف معين ، اللهم إلا أن يكون ذلك فى المسرحيات غير الرفيعة التى تسمى « بالفارس » أى المسرحية الهزلية التى تصاغ صورتها بقصد الإضحاك وحده ، أى أن الصورة فيها مكثفة بذاتها ولا تتعدى ذاتها إلى أى هدف آخر كالنقد الأخلاقى أو النقد الاجتماعى ، وهذا نوع من الفن المسرحى ضعيف القيمة ، وذلك لأننا وإن كنا لا ننكر جدوى الضحك فى الترويح عن البشر وتخفيف هموم حياتهم ، كما لا ننكر قيمة الجمال وحاجة الروح إليه - إلا أننا لا ندرى لماذا لا يسمى الأدب إلى تحقيق هدف إنسانى آخر إلى جوار الإضحاك أو الجمال ، ولماذا لا يدعو الناقد إلى ذلك وإلا وضع عمله الأدبى عند التقييم فى مرحلة أدنى بكثير من عمل الأديب الآخر الذى يحس بمسئوليته إزاء الحياة والمجتمع ، ويلتزم بقضايا الإنسان والمجتمع ، ويبدى أو يوحى فيها برأى ، ويعقق إلى جوار الجمال أو الضحك فى عمله الأدبى - هدفا إنسانيا أو اجتماعيا ينطق بشعوره بأنه ملزم ومدرك لمسئوليته . وهذا هو ما يقول به أنصار المضمون من النقاد والمهتمون به .

فأنصار المضمون يرون أن من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحى به للبشر أو يثيره فيهم من أفعال ، ثم ينظر بعد ذلك - وفى المرتبة الثانية - فى كيف قال أو أوحى أو أثر ، وفى مدى نجاح الأصول الفنية التى اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه ، وإن كانوا لا يتكرونها قيمة

الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن
الجمال غاية في ذاته فحسب ، بل وباعتباره أيضا وسيلة فنية ناجحة في
تحقيق الهدف الإنساني وفتح العقول والقلوب والنفوس له ، حتى قال
الفيلسوف أفلاطون « لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس » متخذا
المرأة صورة للجمال . فالحقيقة ، التي تصاغ في صورة قبيحة لا يسهل
نفاذها إلى النفوس ، وعلى العكس من ذلك فيما لو صيغت في صورة
جميلة جمال المرأة الفاتنة .

وبسبب الاهتمام المتصاعد بالمضمون نتيجة لتغير النظرة إلى وظيفة
الأدب والفن في ضوء الفلسفات الأخلاقية والاجتماعية الجديدة كالوجودية
والاشتراكية - أخذت تتغير مقاييس التقييم ، بل تركزت تلك المقاييس في
صفات يتميز بها اليوم أدب عن أدب ، فيقولون أدب وأديب ملتزم أى
مقدر لمسئوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره ، وعاطف على آمال
الإنسان والمجتمع في مزيد من التقدم والسعادة والرخاء ، كما يقولون أدب
وأديب هادف ، أى يسعى في تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أو أهداف
أكثر تقدما مما أمكن الوصول إليه . فالهدف في الإصلاح الاشتراكي ليس
بمجرد العلة الغائية وإلا كان تحصيل حاصل ، باعتبار أن المجانين وحدهم هم
الذين يعملون دون أن يكون لعملهم أى علة غائية ، وإنما الهدف عند
الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر نحو العدل والخير والرخاء
والسعادة للبشر أجمعين . وأما الأدب الذى لا هدف له أبعد من الحاضر
فهو الأدب الذى يسمى أحيانا بالأدب الصدى ، أى الأدب الذى يكتفى
بتلقى أصداء الحاضر وتصويرها وتجسيدها ، بينما يسمى الأدب الهادف
بالأدب القائد أى الأدب الذى يسعى إلى قيادة الإنسان والمجتمع نحو
غايات أبعد من الحاضر سواء أكان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو تخطيطه عند
إيمان الكاتب بفساده ، أو بحث الخطى في الشوط الذى دخل فيه الإنسان
أو المجتمع عند إيمان الكاتب بسلامة اتجاه هذا الشوط وجدواه في مزيد من
السعادة والرخاء والخير .

وعن هذه الخصومة حول الموازنة بين أهمية المضمون والشكل تتفرع خصومة أخرى حول طريقة تقييم المضمون ، فيرى بعض من النقاد أو على الأصح يزعمون - تقييم العمل الأدبي مضمونا وشكلا كوحدة لا تنقسم إنما يكون من داخل العمل الأدبي ذاته وليس للنقاد أن يستند في تقييمه له على مقاييس أو مبادئ أو نظريات يأتى بها من خارج العمل الأدبي .

ومن الواضح أن هذه الدعوى ليست إلا وسيلة أخرى ملتوية لحرمان الناقد من حقه بل من واجبه في مناقشة الأديب في صحة أو مرض وسلامة أو انحراف وصدق أو تزوير ما يريد أن يقوله أو يوحي به أو يستثيره في النفوس . ومن الواضح أيضا أن الناقد لا يستطيع الحكم بالصحة أو المرض والسلامة أو الانحراف والصدق أو التزوير - إلا مستندا إلى ثقافته الخاصة ونظراته الخاصة إلى الإنسان وإلى الحياة وإلى المجتمع ، أى وفقا لمقاييس لا مفر من أن يأتى بها من خارج العمل الأدبي ، وإلا فكيف يستطيع أن يحكم بالمرض على المرض ، وبالانحراف على الانحراف وبالتزوير على التزوير ، اللهم إلا أن يعود عمله فيقتصر على النظر في الكيفية التى قال بها الأديب ما أراد قوله ، وإلى أى مدى نجح في هذا القول ، أى إلى أى مدى نجح مثلا أن يغرى بالمرض والانحلال والتزوير ، وبذلك لا يعود ناقدًا بل شريكا للأديب في اتجاهه الفاسد . ويقول مع دعاة النقد من داخل العمل الأدبي وحده بأن هذا العمل الأدبي « هو ما هو » ثم يعتقد في النهاية أنه بذلك قد أفتى ، مع أنه على أحسن تقدير يكون قد اكتفى بتحليل وتفسير العمل الأدبي على طبيعته متخليا عن واجبه في تقييمه وإبراز مافيه من قيم هابطة أو صاعدة .

ونحن إذا اتفقنا على ضرورة تقييم العمل الأدبي بشقيه المضمون والشكل ، بل ضرورة إيلاء المضمون أهمية كبيرة في عصرنا الحاضر وفلسفة حياتنا الراهنة - استطعنا أن نحدد نوع المقاييس التى يستطيع الناقد أن يعتمد عليها في هذا التقييم .

فالنقاد ينظر في نوع التجربة التي اختارها الكاتب ، وقد يفاضل بين نوع وآخر ، ثم ينظر في طريقة علاجه لهذه التجربة ، والمضمون الذي صبه فيها ، فمثلا قد تكون التجربة علاقة الرجل بالمرأة من الناحية الجنسية ، ومع ذلك نرى كاتباً كنسب محفوظ يعالج هذه التجربة على نحو ينفر القارئ من قبح الانحلال الجنسي ، بينما قد يغرى به غيره من الكتاب بما يسبقونه عليه من ألوان زاهية ومتعة زائفة . ومن هذه المقارعة ندرك أهمية الهدف الذي يسعى إليه الأديب وضرورة تقييم الناقد لمثل هذا الهدف وحكمه عليه أو له .

والناقد يلتقط بعد ذلك التأثيرات العاطفية والجمالية والخواطر التي يطبعها العمل الأدبي على صفحة روحه أو يثيرها في خاطره ثم يبحث في ضوء ثقافته الفنية وخبرته التطبيقية عن الأصول والمبادئ التي يستطيع أن يفسر ويبرر بها نجاح الأديب أو فشله في التأثير . وقد يوازن بينها وبين أصول ومبادئ يرى أنها ربما كانت أكثر جدوى وفاعلية لو استخدمها المؤلف ، وذلك وفقاً للفن الأدبي الذي اختار صورته قالباً لموضوعه . ومن البديهي أن لكل فن أدبي أصوله الخاصة وإن تكن تلك الأصول لم تتجمد قط عبر العصور بل تطورت وأحياناً تغيرت تغيراً كبيراً بتغير العصور والأهداف والمضامين ، ومع ذلك فهناك أصول ثابتة لم تتغير ولا نظنها ستتغير وإلا فقد الفن الأدبي طابعه المميز ، مثل ضرورة الموسيقى والتصوير البياني للشعر . فبغير موسيقى يتحول الشعر إلى نثر وبغير التصوير البياني يتحول الشعر إلى الأسلوب التقريرى المتعارض مع طبيعة الشعر وأهدافه العاطفية والجمالية ، ومثل ضرورة الحركة الدرامية في المسرحية ، وإلا تحولت إلى جدل أو مناقشة راكدة ، ومثل أهمية عناصر السرد والوصف والحوار في الفن القصصى والطابع المميز لكل من هذه العناصر في هذا الفن .

وعلى أية حال فإنني أرجو أن يجد القارئ في حديثنا عن كل فن من

فنون الأدب ومقوماته الأساسية ما يستطيع أن يعتمد كمقاييس للتقييم ، مع عدم إغفاله طبعاً - أهمية الناحية التأثرية في كل نقد ، وضرورة الجمع بين الدربة الطويلة الصادقة والثقافة الفنية الإنسانية العامة باعتبار أن الثقافة الفنية النظرية وحدها لا تكفى ، كما أن الممارسة غير المستندة إلى حصيلة ثقافية نظرية واسعة لا يمكن أن تؤتي ثمارها كاملة .

وأما الوظيفة الثالثة فهي توجيه الأدب والأدباء ، وهى بالضرورة تثير شيئاً من الخلاف . فمن الأدباء من يظنون في محاولة توجيه النقد والنقاد لهم وجهة إنسانية أو فنية معينة ، - اعتداء على حريتهم وتعويقاً لانطلاق طاقاتهم . ولكن حتى على هذا الأساس ، ومع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتح الذهن وانطلاق المواهب - فإن الحرية لا يمكن أن تصل إلى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث ، فضلاً عن أن الحرية بمفهومها المطلق لا يمكن أن توجد عملياً بالنسبة لإنسان يعيش في مجتمع ، ولا بد له من تقييد حريته بحريات الآخرين . بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفتها الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع وإن لها ضغطاً ونداء لا بد أن يستجيب له الأديب الصادق الإدراك والحس بطريق شعورى ولا شعورى معاً . وكل ما يفعله النقد والنقاد عندئذ هو تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية قد تكون صدى لهذا المجتمع كما قد تكون قيادة يستجيب لها لاستكمال دواعيها في نفوس أفرادها ، بل وضرورتها .

ثم إن الوظيفتين السابقتين للنقد والمسلم بهما من الجميع وهما التفسير والتقييم يتضمنان بالضرورة توجيهاً من النقد والنقاد للأدب والأدباء ، وبخاصة وظيفة التقييم التى تضع كل عمل أدبى في مكانه من سلم القيم وبالتالي توجه نحو الرفيع وتصرف عن المسف الهابط .

ونحن إذا نظرنا في تاريخ الآداب العالمية ومذاهب الأدب والفن التى

ظهرت عبر التاريخ - نرى أن النقد والأدباء قد قاموا دائما بالتوجيه نحو المذاهب الجديدة ، على نحو ما وجه بوالو الناقد نحو الكلاسيكية وفيكتور هيجو الشاعر نحو الرومانسية ، ولو كانت دى ليل نحو البارناسية وتيوفيل جوتييه نحو الفن للفن وإميل زولا نحو الطبيعية ، وأندريه بریتون نحو السريالية ، وسارتر نحو الوجودية مها ادعى أن الوجودية تقرير واقع لا دعوة إلى مذهب ، ومكسيم جوركى وشولوخوف نحو الواقعية البناء المتفائلة ، وقد فعل كل هؤلاء ذلك دون أن يتهمهم الأدباء المعاصرون باعتدائهم على حريتهم أو محاولة إملاء مذهب معين عليهم ما دام هؤلاء الأدباء قد احتفظوا بحريتهم الكاملة في أن يستجيبوا لهذا التوجيه أو لا يستجيبوا .

وعلى هذا الأساس لسنأ نرى حرجا على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الأدب والأدباء عندما يوجهون في عصرنا الحاضر مثلا نحو الأدب الملتزم والأدب الهادف والأدب القائد ويحاربون مثلا مذاهب الهروب والانحلال مثل قلول مذهب الفن للفن أو شطط السرياليين وبخاصة في مجال التصوير وغيره من الفنون التشكيلية ، واستخدام ذيل الحمار في التلوين بدلا من ريشة الفنان كما قال الرئيس خوروشوف تعليقا على أحد المعارض السريالية والتجديدية في موسكو !

وإذا كان هناك خطر من إطلاق الحرية للنقاد في توجيه الأدب والأدباء - فإنما يأتي هذا الخطر من أن يوجه النقد الأدب والفن وجهة تخرج بها عن طبيعتها كفنين جميلين خالدين لا يفنيان بفناء الملابس ولا يتحولان إلى وثائق تاريخية صفراء بانقضاء وقتها وذلك عندما يتحول الأدب مثلا إلى صحافة أو مجرد دعاية سياسية أو اجتماعية مباشرة مكرورة على نحو ما يحدث لما يسمى أدب الملابس غير المستند إلى قيم إنسانية وجمالية خالدة .

فن الخطابة

- ١ -

نشأت الخطابة كفن أدبي قائم بذاته عندما كانت أهم وسيلة للاتصال بالجمهور وتوجيهها ، ولذلك اختلطت في نشأتها الأولى عند اليونان القدماء بفنون مختلفة من القول . فما يسميه أرسطو بالريطوريقا وهي لفظة ترجمها المترجمون السريان في العصر العباسي بلفظة الخطابة - لم تكن تعنى فن الخطابة كما تبلور فيما بعد ، وإنما كانت تعنى فن البلاغة في القول على إطلاقه . والدليل الملموس على ذلك هو أن حديث أرسطو في الكتاب الذى خصصه للريطوريقا إنما هو حديث عن البلاغة من حيث طبيعتها وهدفها ووسائلها المختلفة بيانية كانت أم بديعية أم داخلية في ما سماه عبد القاهر الجرجاني باسم « المعانى » التى تقابل في علوم اللغة الحديثة علم تراكيب الجمل من جهة وعلم الأسلوب من جهة أخرى ، كالتقديم والتأخير والخبر والإنشاء وخروج أنواع الإنشاء إلى معانى وأغراض غير أغراضها الأصلية على نحو ما يخرج الاستفهام إلى الاستنكار أو التحقير أو ما شاكل ذلك .

فعلم الريطوريقا إذن في مفهوم أرسطو مرادف لما نسميه في تراثنا العربى القديم بعلوم « البلاغة » وهى العلوم التى تفرعت إلى عدة علوم متخصصة كالقصاحة الخاصة بالألفاظ وأصواتها وجرسها اللغوى والموسيقى ، وعلم البيان الذى يبحث فى المجازات اللفظية والمعنوية والاستعارات والتشبيهات والكنائيات والتوريات وما إلى ذلك من مباحث علم البيان المفصلة فى تراثنا القديم . ثم علم البديع الذى ظهر أولا بطريقة تلقائية عند مدرسة من الشعراء يمكن أن يعتبر جذرها ممتدا إلى أهل الصناعة الشعرية فى العصر

الجاهلى أمثال أوس بن حجر وزهير بن أبى سلمى ، وإن يكن هذا الاتجاه لم يتسع ويتخذ طابع المذهب إلا فى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى ابتداء من الوليد بن يزيد وانتهاء إلى أبى تمام الذى جعل من المحسنات اللفظية مذهبا قائما بذاته سماه عبد الله بن المعتز فى كتاب له باسم « البديع » بمعنى « الجديد » .

فكتاب عبد الله بن المعتز المسمى « البديع » لم يستخدم هذا العنوان كاسم لعلم جديد ، بل كصفة لاتجاه جديد فى التعبير الشعرى بدليل أنه قد جمع فى هذا الكتاب خصائص لهذا الاتجاه الجديد ، اندرج بعضها بعد ذلك ضمن علم البيان بينما اندرج البعض الآخر تحت ما سيمسمى بعلم البديع عند أبى هلال العسكري صاحب « الصناعتين » أى صناعة النثر وصناعة الشعر . وأكثر من ذلك أن ابن المعتز ذكر بعض الخصائص التى تتميز بها هذا الاتجاه الجديد وهى لا تدخل فى علوم اللغة ، بل تدخل فى منهج التفكير والكلام مثل ما سماه « رد الأعجاز على الصدور » . وهكذا توزعت بعد ذلك كل هذه الخصائص التى بلورها عبد الله ابن المعتز فى مبادئ نظرية - بين علوم البلاغة المختلفة عندما تكونت هذه العلوم وتحدد مجال كل علم تحديدا جامعا مانعا ، فاستقل علم البيان بالبحث فى انتقال الألفاظ والتراكيب من مكان بمجالات الحس إلى مكان آخر يجامع الشبه بين المجالين ، أى أبحاث المجاز بأنواعه ونفريعاته المختلفة ، بينما ذهب الطبايق والجناس وما إليها من المحسنات اللفظية إلى ما سيمى بعلم البديع بعدما تحولت لفظة البديع من صفة إلى اسم ومصطلح . والواقع أن الأصول النظرية العامة لكل هذه العلوم قد حللها وفصل فيها القول أرسطو فى الكتاب الذى سماه الريطوريقا .

وهكذا نشأ مفهوم فن الخطابة محتلتا بمفهوم البلاغة ووسائلها المختلفة وذلك بتأثير حاسم من أرسطو ، وإن كان هذا المفهوم الارسططاليسى يعتبر خطوة نحو تحديد مفهوم الخطابة إذا قارنا ما قاله أرسطو بما قاله أستاذه

السابق عليه أفلاطون الذى خلط فى عدد من محاوراته ، وخاصة فى محاورته
المسماة فيدروس - بين الجدل والحوار من جهة والخطابة من جهة أخرى ،
وجعل هدفها مع البحث عن الحقيقة بواسطة الجدل حولها والحوار الباحث
عنها ، بينما حولها أرسطو إلى فن قولى خالص بصرف النظر عن مضمون
هذا الفن وهدفه ، وبذلك جعلها أرسطو فنا أكثر اتساعا وشمولا وأكثر
انطباقا على ما عرفه اليونان القدماء من أنواع الخطابة المختلفة كالخطابة
القضائية والخطابة السياسية وخطابة السوفسطائيين الجدلية التى كانت تزعم
أن الخطيب البليغ يستطيع أن ينصر الحق كما يستطيع أن ينصر الباطل بقوة
حججه أو براعته بالأقيسة والقضايا الظاهر منها والمضمر ، وذلك لإيمان
هذه الطائفة السوفسطائية بأن الحقيقة ليست شيئا موضوعيا قائما بذاته ، بل
هى شيء نسبي ، والإنسان هو مقياس كل شيء ، فالحق هو ما يراه كل
إنسان حقا ، والباطل ما يراه باطلا ، وليس هناك حق موضوعى يتعارض
مع الباطل الموضوعى ما دام الإنسان هو مقياس كل شيء .

والواقع أن هذا المفهوم السوفسطائى لم يختلف قط من فن الخطابة ،
حتى قال أحد الساسة الأوربيين وهو تاليران : إن فن القول لم يتكره البشر
للإفصاح عما فى أنفسهم من حقائق ، أفكارا كانت أم مشاعر - بل لإخفاء
هذه الحقائق والإيهام بضدها . ولسوء الحظ سيطر هذا الفهم المغرض على
فن القول السياسى ، أى على الخطب السياسية فى كثير من العصور ،
بدعوى مطابقة الكلام لمقتضى الحال أو لآمال وإرهاصات الجماهير التى
يوجه إليها القول .

ونحن نلاحظ من جهة أخرى أن الإنسان القديم كان أقدر على
الانفعال العاطفى وأسهل قيادا للإثارة الشعورية من الإنسان الحديث .
والإنسانية فى تاريخها الطويل تشبه إلى حد بعيد الفرد فى عمره ومراحل هذا
العمر المختلفة ، والظاهر أن الإنسانية قد بلغت فى عصرنا الحاضر سن
الشيخوخة التى لا تستجيب إلا لنداء العقل وتحكم الفكر ولا يلبث

الانفعال الخاطف أن يهدأ ليسترد العقل سيطرته على السلوك . وربما وجدنا في هذه الظاهرة تفسيراً لتطور فن الخطابة من فن بلاغى يستهدف الإثارة العاطفية إلى حديث فكرى يخاطب العقول في وضوح وواقعية ورغبة في الإقناع لا الإثارة أو الإفحام . وإلزام الحجة كما كان يفعل بعض القدماء أحياناً عندما يلجأون إلى الأقيسة الفاسدة مستهدفين الإفحام الإقناعى والإثارة ، لا التصديق الفكرى .

- ٢ -

العقلية الجماعية أقرب إلى الانسياق العاطفى والتأثر دون المحيىص وإعمال الفكر العميق .

مهمة الخطابة كوسيلة من وسائل التأثير فى الجماهير وتوجيهها انكشفت واضمحلت كما تركت الطابع القديم بسبب وسائل الاتصال الجديدة بالجماهير « الآلية وغير الآلية » . ففى العصور القديمة وقبل اختراع الطباعة كانت الخطابة تلعب دوراً خطيراً فى الجماعات ومشاكلهم وقضاياهم . ومنذ أن أخذ فن الطباعة يظهر بفضل العالم الألمانى جوتنبرج فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى أخذت الجماهير تتأثر بالكلمة المكتوبة . وفى القرن السابع عشر أخذت الصحافة تأخذ شكل النشرات المكتوبة لنشر الأخبار بين المواطنين . وفى منتصف القرن الثامن عشر استخدمت الصحافة فى الإعلان التجارى . وبفضل هذه الفكرة استطاعت الصحافة أن تنمو وتتوسع فى النشر وتصبح بفضل رخص ثمنها أداة من أدوات نشر الثقافة والإعلام فى مختلف الفنون والمعارف ، لأن ثمن الورق والطباعة لا يساوى ثمنها ، ولكن الاعلانات هى التى تغطى نفقات الطباعة وثمان الورق وخلافه . وظهرت صحافة الخبر والمجلات المتنوعة حتى أنها أصبحت تدر ربحاً وفيراً (صفحة الوفيات) . وأصبح من الأيسر والأفيد مخاطبة الجماهير بالكلمة المكتوبة عن طريق الصحافة بدلاً من الخطابة .

طبيعة الإنسان المعاصر الذى نما عقله جعلت منه إنساناً لا تؤثر فيه

العاطفة لفترة طويلة ، بل سرعان ما يعمل فكره وعقله ، لذا فهو محتاج إلى مخاطبته بلغة الحقائق والأرقام والإقناع العقلي .. وبالتالي تغيرت طبيعة فن الخطابة من فن إنشائي عاطفي انفعالي إلى الحديث العقلي المدعم بالحقائق والأرقام ، ويخاطب بنغمة الحديث العادي بعد أن كان يخاطب الجمهور بصوت يشبه الطبل كي يستثيره ... كل هذا قلل من شأن الخطابة وغير من طبيعتها وبما لها .

وبعد الصحافة اخترع العلم أجهزة أخرى كالإذاعة ، ثم أجهزة بصرية سمعية كالتلفزيون وقد حلت بالفعل محل فن الخطابة كوسيلة للاتصال المباشر بين صاحب الرأي والجمهور .

وبتغير الأهداف تغيرت الوسائل الموصلة للثقافة والرأي للجمهور ، من مخاطبة المشاعر والمواطف إلى مخاطبة العقل والتفكير فبدلاً من هدف الإثارة العاطفية تغير الهدف إلى الإقناع العقلي ..

- ٣ -

وأجود ما لدينا هو الخطب القديمة ، والسبب في ذلك هو أن الخطابة القديمة كانت تشارك الشعر في أداء وظيفة الإثارة العاطفية للجماهير ، لذلك عندما ظهر فن الخطابة في العصور القديمة اتخذ لغة الشعر وأسلوبه أداة للتعبير . وقد لاحظ فلاسفة الإغريق هذه الحقيقة فدرسوا أسلوب الخطابة ليجدوا فيه خصائص الأسلوب الشعري في مراعاة موسيقاه وتصويره البياني ثم ارتكاز الخطابة على قيم إنسانية باقية . ولذلك ، وبالرغم من أن الخطب القديمة أُلقيت في مناسبات تاريخية معينة وكان من الممكن أن تموت - إلا أنها خلدت كجزء من التراث الأدبي كلما توفر لها شرطان :

أولها :

قوة الصياغة اللغوية لهذه النصوص وتمتع أسلوبها بنفس الخصائص

الموسيقية والبيانية التي يتمتع بها أسلوب الشعر عندما كانت الخطابة تؤدي نفس الوظيفة الشعرية وهي إثارة النفوس وحفز الهمم وتحريك الجماهير .

وثانيهما :

هو أن تتضمن تلك الخطب قيا إنسانية هادفة كالحفاظ على العزة والكرامة والذود عن الوطن والغيرة على العرض أو الدعوة إلى الوئام أو المحبة بين أبناء الشعب الواحد أو الاستماتة في القتال أو ما شابه ذلك من قيم إنسانية باقية تصلح لكل عصر ولكل بيئة ، ويستجيب لها البشر باستمرار . وباستطاعتنا أن نلاحظ توفر هذه الشروط فيما خلد من خطب وأبقى عليه الزمن حتى انتهى إلينا في عصرنا وذلك في جميع اللغات والآداب . وبدون هذين الشرطين تسقط الخطب من مستوى التراث الأدبي إلى مستوى الوثائق التاريخية التي لا يرجع إليها إلا المؤرخون في استجلاء حقائق الماضي باعتبارها شواهد ملاساته وأحداثه .

وأما الخطب التي تمتاز بجمال صياغتها وقوتها ، وتنهض على قيم إنسانية باقية فقد دخلت ضمن التراث الأدبي في كل اللغات وبقيت حية دائمة التأثير المتجدد للأجيال المتعاقبة . ولا أدل على ذلك من أن خطبا كخطب ديموستين الإغريق وخطب ميرابو خطيب الثورة وخطب علي بن أبي طالب في استنفار المسلمين لتأييد حقه والقضاء على الفتنة الإسلامية حول الخلافة ، واستناد تلك الخطب إلى قيم إنسانية باقية ، وصياغتها بأسلوب فيه إيقاع الشعر ونقاء لغته وروعة تصويره البياني - قد خلدت على الزمن ولا تزال تستخدم في المعاهد والجامعات لا لتعليم اللغة فحسب ، بل لتربية النفوس أخلاقيا وتغذية الروح المعنوية بالقيم الإنسانية الرفيعة .

وأما في عصرنا الحاضر فن الملاحظ أنه قد طغى على الناس التفكير العقل بدلا من الانفعال العاطفي بحيث لم تعد الخطب الإنسانية قادرة على أن تؤدي نفس الوظيفة التي كانت تؤديها في القديم من حيث قدرتها على الإثارة العاطفية .

ولهذا تحولت الخطابة في الوقت الحاضر إلى ما يشبه الحديث العام ، أو البيانات الإخبارية ولم تعد تقوم على قيم أخلاقية وإنسانية ، بل على وقائع وإحصاءات ، وكل ذلك بسبب طغيان الفلسفة المادية على الحياة المعاصرة . ولسنا نقصد بالفلسفة المادية التكالب على المادة أو إهدار القيم الإنسانية في سبيل المادة - بل نقصد بها ذلك المنهج من التفكير الذي يتعارض مع المنهج المثالي أو الفلسفة المثالية . فالفلسفة المادية التي تسود عصرنا ترى أن الفكر الإنساني ليس إلا انعكاسا للواقع المادي للحياة ، وتغيير الواقع المادي للحياة هو الذي يغير عقلية الإنسان وأخلاقياته .

وترتيبها على الفلسفة المادية ظهر في الفلسفة الاشتراكية ما يسمى اليوم بالمادية التاريخية أو ما يسمى بالمادية الجغرافية . فالمادية التاريخية هي التي ترى أنه لا سبيل إلى فهم تاريخ الإنسان وتطور العقلية البشرية عبر العصور إلا بفهم ماديات الحياة وتطور أسلوب تلك الماديات في مراحل التاريخ المختلفة ، فتغيير وسائل الإنتاج وطرق العيش هي التي غيرت عقلية البشر من عصر إلى عصر . ومن الواضح مثلا أن عقلية الإنسان البدائي الذي كان يعيش على الرعي وينتقل من مكان إلى آخر حيث يجد ما ترعاه الماشية أو ما يمكن أن يقتنصه من حيوانات وطيور في السماء أو دواب في الأرض - كانت عقلية مختلفة كل الاختلاف عن عقلية الإنسان بعد أن استقر في أماكن محدودة وترقى من الرعي والصيد إلى الزراعة وتربية الماشية . فالراعي أو الصياد أكثر ثقة بنفسه واطمئنانا إلى قدرته نتيجة لاستعداده المستمر للتنقل والرحلة بحثا عن قوته . بينما رجل الزراعة المستقر أكثر ميلا إلى الإيمان بالغيب والقدر وما تجود به الطبيعة أو ما يصنعه الطقس ، فهو يعيش تحت رحمة الظروف الموجودة ، ولذلك يميل إلى الاعتقاد بأنه مسير لا محير وأنه رهن القدر ، ومصيره ليس بيده إلا في حدود ضيقة . وكل ذلك فضلا عن خضوع الزراعة للقانون الذي استنبطه الاقتصادى الكبير ريكاردو وهو قانون الغلة غير المتناسبة .

إن الزارع إذا كان يحصد من فدان الأرض مقدارا يساوي خمسين جنيها سنويا مع إنفاق عشرين جنيها على هذا الفدان فإنه إذا ضاعف ما ينفقه على هذا الفدان فوصل إلى أربعين جنيها مثلاً فإنه لن يحصل مقابل ذلك على غلة مضاعفة أى مائة جنيها بدلاً من خمسين ، بل إنه سيأتى وقت تتوقف فيه زيادة الغلة مهما ضاعف الزارع من النفقات التى يصرفها . ومعنى ذلك هو أن الغلة الزراعية لا تتزايد نسبياً مع ما ينفقه عليها من مال ويبدل فيها من جهد لأن للأرض طاقة زراعية إنتاجية لا يمكن أن تتعدها ، وهذا هو قانون الغلة غير المتناسبة الذى يحكم الزراعة .

وبسبب إحساس الزارع بسيطرة هذا القانون على عمل الزراعة وإن لم يستطع أن يصوغه صياغة نظرية - فإنه يفقد الكثير من ثقته بنفسه ومن إيمانه بقدرته على تنمية دخله أو مضاعفته ويميل إلى التواضع أو السلبية ، فضلاً عن التواكل والإفراط فى الإيمان بالغيبات والاستسلام للقدر والتخل عن مسؤولياته ليلقيها على القدر .

وعلى العكس من ذلك عندنا ينتقل البشر من حياة الزراعة إلى حياة الصناعة حيث يحسون بقدرتهم غير المتناهية على زيادة الإنتاج والسيطرة عليه ، بحكم أن الإنتاج الصناعى لا يخضع لقانون الغلة غير المتناسبة ، ومن السهل على الصانع أن يضاعف إنتاج مصنعه بمضاعفة عدد أنواله ، فمثلاً إذا كان مصنعا للنسيج فبقدر ما ينفقه من مال يتزايد إنتاجه ، مما يعطيه مزيداً من الثقة بنفسه والاطمئنان إلى قدرته ، وبالتالي مزيداً من الاحساس بمسؤولياته رغم مصيره ورغم فقره أو غناه . وليس بخاف ما فى مثل هذه المشاعر من تحرر لعقلية عامل الصناعة وإرادته وتدعيم ثقته بنفسه وتأهيله لتحمل المسؤولية فى حياته ومصيره . ومن المؤكد أن تغير وسائل الحياة أو تطورها من حياة الرعى والصيد إلى حياة الاستقرار الزراعى ، ثم الحياة الصناعية - قد طورت وغيّرت من عقلية الإنسان وقيمه المختلفة . وعلى هذا الأساس يقول الاشتراكيون بأن تطوّر وسائل الإنتاج وماهيات

الحياة وأسلوب العيش هو أصلح تفسير لتطور عقليات الشعوب وأخلاقياتها عبر القرون ، وهم يسمون هذا المنهج في تفسير تاريخ الإنسان وتطوره بالمادية التاريخية أى البحث عن تفسير تطور العقول والأخلاق في تطور ماديات الحياة ووسائل الإنتاج والعيش .

وأما المادية الجدلية أو المادية الديالكتيكية فالمقصود بها أيضا ذلك التفاعل الجدلى ، أى التفاعل المتبادل بين ماديات الحياة والفكر الإنسانى . فهذه المادية الجدلية ترى أن الفكر والأفكار لا تهبط من السماء أو من عالم المثل التى كان يقول بها الفيلسوف الخيالى الشاعرى أفلاطون ، بل الأفكار ما هى إلا انعكاس لواقع الحياة المادية وتطور تلك الماديات وتغيرها ، ولكنه ليس انعكاسا ميكانيكيا سلبيا ، بل هو انعكاس جدلى دياكتيكي ، بمعنى أن الفكر البشرى وإن يكن انعكاسا لماديات الحياة - إلا أنه لا يلبث أن يبلور تلك الانعكاسات أو الانطباعات في مبادئ وأصول فكرية عامة يرددها ثانية إلى الواقع المادى للحياة . بتدعيم هذا الواقع أو تغييره أو تطويره أو حث خطاه إلى الأمام . بمعنى أن هناك تفاعلا إيجابيا بين ماديات الحياة والفكر البشرى . فمثلا يحس الأديب أن تغير ماديات الحياة والانتقاص من قيمة رأس المال كعنصر إنتاجى في الحياة الاقتصادية وتدعيم عنصر العمل واعتباره العنصر الأول في الإنتاج بينا رأس المال في ذاته عقيم - قد أدى إلى حمل فتاة من أسرة كبيرة إلى قبول الزواج من عامل منتج ، فينلقى الأديب هذا الانطباع أو الانعكاس من حادثة مادية لاحظها من حوله ليلور هذا الانعكاس في مبدأ عام يفيد أن معنى التكافؤ في الزواج قد تغير في المجتمع الاشتراكى ، فلم يعد قائما على الحسب أو على النسب ، بل أصبح قائما على الشخصية البشرية وقدرتها على الإنتاج والعمل . ولذلك يساهم في تعميق المفهوم الجديد للتكافؤ الشرعى للزواج ، لا ذلك المفهوم القديم الذى حمل في أوائل هذا القرن أسرة السادات على أن تقيم دعوى تفريق بين الشيخ على يوسف وابنتهم بحكم عدم التكافؤ في الحسب والغنى بين الأسرتين .

الكلمة المقروءة (في صحيفة) والكلمة المسموعة (الإذاعة) والصورة المرئية (المسرح - السينما - التلفزيون) كل هذه الأجهزة تكاد تقضى على فن الخطابة الذى كان فى القديم أهم وسيلة لمخاطبة الجماهير وتوجيهها والتأثير فيها . بينما أخذت تعمل هذه الأجهزة الحضارية محل فن الخطابة الذى كان مسيطراً فى القرون السابقة . وحتى الآن يرجع علماء النفس والاجتماع أن الكلمة المكتوبة لا تزال أكثر الوسائل تأثيراً فى الناس وهذا يتمشى مع الاعتقاد القديم الذى كان يؤمن بأن للكلمة المكتوبة سحراً خاصاً على النفوس .

ومن الواضح أن قوة الكلمة تزداد فى الوقت الحاضر نتيجة لبقطة الفكر البشرى وسيطرته ، باعتبار أن الفكر ينمو مع نمو الحضارة ويتغلب على العاطفة . والفكر لا يتحول إلى قوة مهيمنة على السلوك إلا إذا تمخض عن فهم واقتناع عقلى . ومن الواضح أن الكلمة المكتوبة هى التى يستطيع الإنسان أن يتمهل عندها ويتأملها حتى يصل إلى فهمها فهما سليماً يتخذها أساساً للاقتناع أو للرفض وذلك بينا الكلمة التى يسمعها الإنسان من المذياع تمر سريعاً ولا يستطيع الإنسان أن يوقف تدفقها ليتأملها ويسبر أغوارها ويصل إلى فهمها الفهم السليم كأساس للاقتناع أو للرفض ، وهى لذلك كالطائفة الطائشة - قد تصيب وقد تخطئ هدفها .

وعلى هذا الأساس تنظر الدول إلى الصحافة على أنها جهاز جماهيرى أقوى وأنجح فاعلية من المذياع وبخاصة إذا استطاعت الكلمة المكتوبة أن تصل إلى جميع المواطنين - إذا لم يكن المجتمع لا يزال يعاني من الأمية الأبجدية ، ثم الأمية العقلية التى لا تقل خطورة عن الأمية الأبجدية ، بل تفوقها . فن الملاحظ مثلاً أن التعليم الابتدائى فى بلادنا لا يزال ينظر إليه

كعملية « فك الخط » أى القدرة على القراءة الآلية دون محاولة للفهم . وهذا مفهوم خاطئ لمعنى «حوسب الآمية» ، فليس «حوسب الآمية» مجرد تعليم القراءة والكتابة كفاية فى ذاتها ، بل كوسيلة للفهم وتحصيل المعرفة . بل إن عملية القراءة فى العالم المتقدم حضاريا وثقافيا لم يعد المقصود منها هو مجرد تحصيل المعرفة ، بل «تمرين الفكر على الفهم والمناقشة والاستيعاب» ، ولهذا يتخذ أساتذة التربية فى العالم المتحضر قدرة الكتاب على إثارة التفكير دليلا على جودته أو عدمه . فالكتاب الجيد هو الذى نحس بأنه وسيلة للتفكير ولتحريك العقل لمناقشة ما يحمله هذا الكتاب لا لمجرد ازدراده .

على هذا الأساس يعتبر الكتاب جيدا إذا دفع إلى التفكير وإثارة العقل ، فليس الكتاب الجيد هو الذى يحمل الكتلة الكبيرة من المعلومات المسلم بها فحسب . وهذه حقيقة واضحة بالنسبة لمهمة التعليم كلها . فكثير من الدراسات والمواد التى تدرس فى التعليم العام لا تبقى فى نفس المواطن بعد قضاء مرحلة التعليم وقد ينساها كلها أو ينسى معظمها ، ولكن هذا ليس معناه أن دراساتها لم تؤت ثمارها . فالهدف من هذه الدراسة هو تحريك ملكات النفس وتدريبها على الفهم والمناقشة والبحث عن اقتناع . ومن الممكن أن نوضح هذه الحقيقة بمقارنة الدراسات النظرية المقصود منها تدريب الأجسام بالألعاب الرياضية التى يخترنها الجسم ونعتبر أنها قد حققت هدفها بإكساب الجسم القوة على العمل والحركة . أى أن الهدف الحقيقى من التعليم هو تنمية الذكاء وتدريبه .

ولفظه الذكاء تحمل معنيين مختلفين :

أولهما :

الذكاء العمل الذى يعرفه المفكرون بأنه القدرة على ملاسة الواقع والتكيف معه . فالرجل المتمتع بالذكاء العمل هو الذى يعرف كيف يتكيف مع الواقع ويلبسه بطول المرات والحيرة واتساع الحيلة .

ثانيها :

الذكاء النظرى ، أى الذكاء الفلسفى الفكرى الذى يعرفه المفكرون بأنه القدرة على حل المشاكل التى تعرض للإنسان لأول مرة ، أى حل المشكلة الجديدة بحل مبتكر يلائم طبيعتها . وهذا الذكاء نظرى باعتبار أنه حل غير مسبوق بمشكلة لم تعرض للفرد من قبل حتى تعمى ذاكرته خلالها .

وأما فى البلاد التى لا تزال تعاني من الأمية الأبجدية والامية العقلية على السواء فمن الراجح أن يكون للكلمة المسموعة أثر أوسع - إن لم يكن أعمق - فى الجماهير الأمية التى لا تستطيع القراءة والفهم وبخاصة أن تلك الأجهزة تميل إلى مخاطبة الجماهير بلغة أحيائهم ، وهى لغة لا يفهمونها بعقولهم فحسب ، بل ويحسونها أيضا بعواطفهم بحكم اختلاطها بحياتهم ومعاشرتها لعواطفهم وانفعالاتهم .

ومن هنا تستطيع أجهزة الإذاعة والتلفزيون أن تنافس الكتب والصحف والمجلات ، أى تنافس القراءة فى البلاد المتخلفة تعليميا وثقافيا كبلادنا وبخاصة وأن الكلمة المسموعة تستفيد فى عصرنا الحاضر من القانون النفسى المعروف باسم « قانون أقل الجهود » ، وهذا القانون تزداد سيطرته على الإنسان المعاصريوما بعد يوم بسبب تعقد الحياة العصرية وشدة ضغطها على أعصاب البشر مما يستنفذ الطاقة العصبية ولا يدع منها فضلا يمكن بذله فى عملية القراءة والتعمق فى الفهم ، وهى عملية تحتاج إلى طاقة عصبية باقية لدى القائم بها .

لكل هذا تستفيد الأجهزة السمعية والبصرية من « قانون أقل الجهود » فى عصرنا الحاضر ، فقد يفضل المواطن - حتى المتعلم المثقف من بين المواطنين - الاستماع إلى نشرات الأخبار والتعليقات ومشاهدة الصور فى التلفزيون على قراءة الصحف والمجلات - فضلا عن الكتاب - لأنها تتطلب منه جهدا أقل ، ولذلك فمن المتوقع أن تنمو القراءة فى الريف بعد نحو الأمية ونشر الثقافة أكثر من نموها فى المدن حيث ضغط الحياة أشد

والإرهاق العصبى أعنف حيث يقضى المواطن معظم وقته فى تعقيدات الحياة الحضارية .

بينما تسمح بساطة الحياة فى الريف وتوفر أوقات الفراغ للقراءة التى تفوق قراءة أهل الحضر ، ولكن كل هذا مرهون بمحو الأمية الابداعية والأمية العقلية فى الريف .

ويؤكد علماء النفس والاجتماع أنه إذا كانت الكلمة المكتوبة أقدر على التأثير فى الإنسان من الكلمة المسموعة فإن الصورة المرئية تعتبر أقل الوسائل قدرة على التأثير . والصورة المرئية قلما تفصح بذاتها عن دلالتها ، وإنما يضى عليها الرأى هذه الدلالة ، وهو قد يستطيع ذلك أو لا يستطيعه . ولذلك نرى التليفزيون يجمع بين الصورة المرئية والكلمة المسموعة التى تعين على الفهم . ولكن هذا العون مشكوك فيه ، وبعبارة أدق مشكوك فى أن تتصافر الكلمة المسموعة مع الصورة المرئية فى توضيح الفكرة ، والأرجح أن تتضارب الوسيلتان معا . فإما أن ينصت المرء إلى الكلمة المسموعة ، وإما أن يصدق النظر فى الصورة المرئية . وأما أن يجمع بين السمع والفهم والنظر المدرك قبلية لا تحقق الهدف ، بل نشئت الانتباه بين حاستى السمع والبصر ، ولكل ذلك ربما كان المذيع أكبر تأثيرا فى الناس من التليفزيون ، كما أنه من المؤكد أن المسرح أقدر على التأثير على الناس من السينما ، وذلك لأن المسرح يعتمد أساسا على الكلمة المسموعة ، بينما تحاول السينما نفس ما يحاوله التليفزيون من الجمع بين الكلمة المسموعة والصورة المرئية . وفى هذا الجمع ما يشئت انتباه المتلقى ، وذلك بينما يعتمد المسرح أساسا على الكلمة المسموعة . ولا أدل على ذلك من أن الجمهور يمكنه أن يحتمل سماع أحد ممثليه وهو شاخص أمامه يلقي منلوجا أو مناجاة ذاتية أو يصف حدثا أو يعلق عليه ، بينما لا يستطيع الجمهور أن يصبر على مشهد كهذا يتجمد فيه الممثل على الشاشة ليلقى مثل هذا الحديث الطويل . وإذا كان من ميزة الخطابة فى العصور القديمة احتشاد جماهير الناس فى مكان واحد مما يولد بينهم الروح

الجماعية التي تحتاج المفارقات الشخصية بين الأفراد وتباين أمزجتهم واستعدادهم للاقتناع والمسيرة ، إذ تتولد في المجموع روح خاصة قد لا نعثر عليها عند الأفراد متفرقين - فإن أجهزة الاتصال والتأثير في الجماهير الحديثة يحقق بعضها أيضا مثل هذا الظرف الملائم للتأثير في الجماهير وذلك مثل السينما والمسرح اللذين تحشد لهما الجماهير .

ولهذا يعتبر من هذه الناحية هذان الجهازان أقدر على التأثير في البشر من الأجهزة التي تخاطب الناس منفردين وغير محتشدين في جموع كبيرة كأجهزة الراديو والتليفزيون التي يسمعونها ويشاهدونها الناس منفردين أو في مجموعات صغيرة متجانسة داخل البيوت .

وعلى هذا الأساس استطاعت بعض هذه الأجهزة الحديثة أن توفر الجو الذي يؤثر في الجماهير وهو جو التجمع والاحتشاد حيث تتولد الروح الجماعية الأقرب إلى المسيرة ، بل والانسياق عن اقتناع سطحي أو عميق ، معقد أو بسيط .

نموذج لفن الخطابة خطبة بريكليس

بريكليس زعيم يوناني وقف يرثي شهداء الحرب التي قامت بين أثينا وأسبرطة في الحفل الذي أقامه الأثينيون لرثائهم . وفي هذا الحفل كانوا يعرضون أشلاء الموقى ثم يقومون بعد ذلك بدفنها (شهداء السنة الأولى للحرب) .

نص الخطبة

لقد جرت العادة أن يمتدح الخطباء من قرر وأن نضيف إلى تشييع موتى الوطن رثاء لهم كقربان نضعه فوق قبورهم . وأما أنا فكنت أفضل أن لا نمجد الأفعال إلا بالأفعال ، وأن نرى في تشييع الدولة لهؤلاء الأبطال أوفى تمجيد لفعالهم ، وذلك لأنى أخشى أن تعجز مواهب فرد منها جلت عن تمجيد ذكرى هذا العدد الجم من الأبطال . وإنه لمن أشق الأمور أن نوفق في أمر تتفاوت في تقديره النفوس . فقد يجد السامع الخير من محبتنا في اللفظ قصورا عما يعلم ويرغب ، بينما يدعى السامع الجاهل أن هناك إسرافا في كل ما يتجاوز طوق القاتل . والمرء لا يستسيغ من مدح للغير إلا قدر ما يعتقد أنه قادر على مثله ، فإذا تخطى المادح هذا المدى ولد الحسد الإنكار . ولكنه لا يحيد لى اليوم ما دام هذا من تقاليد آبائنا - عن التزول على حكم القانون لأشبع رغباتكم ولأرضى أمل كل منكم .

إنى لبادئ الحديث عن أجدادنا ، ولذكراهم في نفوسنا أسمى مكانة ، وهم الذين أورثونا هذه الديار الحرة التي لم يتزل بها قط غير بنينا . ولآبائنا فضل يعلو هذا الفضل ، وقد أضافوا إلى ما ورثوا عن أجدادهم تلك القوة التي مملكتها اليوم والتي أورثونا إياها بفضل جهودهم المستمرة . وحاء دورنا وقد اكتملت رجولتنا فبسطنا من سلطان هذا الوطن وأتممنا من عدته في

السلم والحرب . بالمناقشة ، وقبل البدء فى أى عمل ترائنا نجمع بمهارة بين هدوء الروية وجسارة الإقدام ، وأما الغير فأقدمه حماقة وتفكيره شل لإرادته . وإنه لمن العدل أن نخص بالفار من يقدم على أخطار الحرب رغم علمه التام بما فى السلم من لذات ، وأما عن عمل الخير فى هذا أيضا تتميز عن بقية الشعوب . نحن لا نكسب الأصدقاء بقبول الخير منهم ، بل بمنحه إياهم . لأننا نعلم أن صداقة المانح أثبت وذلك لحرصه على أن يحتفظ بجميع ما منح ، وأما الممنوح فحرصه أقل لأنه يعلم أن ما يقدم من خير للمانح إنما هو قضاء لدين لا فضل له فيه . ونحن نمنح عن كرم خالص غير مفسدين منحه بمن أو أذى .

وبالجملة أستطيع أن أؤكد أن آئينا هى مدرسة اليونان جميعا . ولو أنكم نظرتم إلى رجالنا لوجدتموهم من المرونة بحيث يتقبل الواحد منهم راضيا ما يصير إليه من مركز . ولكي تستوثقوا من أن ما أقوله ليس شقشقة باطلة ، بل العبارة الصادقة عن الحقيقة الراهنة - أسألكم أن تتدبروا القوى المختلفة التى يمنحها ما ذكرت من مثال ، فأئينا من بين شعوب الأرض يصدق خبرها خبرها ما جد جد

تستطيع آئينا دون غيرها أن تحارب العدو دون أن نخور إن نزلت بها هزيمة ، كما تستطيع أن نحكم الغير دون أن ينكر عليها ذلك الغير حق السيادة . والفعال تدل على مجد هذا الوطن بما يكسبنا إعجاب معاصرينا ، وسوف يكسبنا إعجاب من يليهم من أجيال دون حاجة إلى شاعر كهوميروس بشيد بمجدنا أو إلى شعر نصر أو إلى شعر تطرب له الآذان حينما ثم تأتى الحقائق فتكذبنا مرماه .

لقد أرغمتنا الأرض واليم على أن يكون فى متناولنا وفى كل مكان خلفنا نصب خالدة بما لا قينا من نصر أو هزيمة . ومن أجل هذا الوطن استشهد هؤلاء الأبطال مفضلين الموت على استسلامهم للعدو : وعلى سلامة هذا الوطن يجب على الأحياء أن يوقفوا حياتهم .

تمهلت في الإشادة بمزايا هذا الوطن لأدلكم على أن الأمر ليس سواء
بيننا وبين من يملكون ما نملك من مزايا . والآن استطيع أن أبني على هذه
الحقائق رثاء هؤلاء الأبطال دون أن يتسرب شك إلى صحة ما أقول ، حتى
لأحسب أن مهمتي قد انتهت . وكل ما ذكرت من فضل لهذا الوطن إنما هو
دين هؤلاء الأبطال ولأمثالهم ، وأنا لا أعلم من بين الإغريق من يستحق
عن جدارة ما يستحقون من ثناء ، وليس أظهر لفضل الرجل من
الاستشهاد في سبيل وطنه .

لقد يجازف نفر بحياتهم في سبيل الوطن ليكفروا عن خلق معوج ، وأما
هؤلاء فما تواني منهم أحد رغبة في الاستمتاع بلذات الحياة ، ولا حاول
إرجاء الساعة الخطر فرارا من فقر أو التماسا لرزق ، وإنما كان مهمهم عقاب
عدو ظالم والثأر لأنفسهم منه ، رأوا في ذلك اسمي المجد فصعدوا عما عداه .
ساروا تاركين للأمل في المستقبل احتمال النصر أو الهزيمة حاصرين جهدهم
في ما يعمر نفوسهم من الثقة بالحاضر . فضلوا القتال والموت على الحياة مع
الاستسلام فدفعوا العار عن ذكراهم وجابوا أخطار الحرب ففادوا الحياة
صدقة وهم وسط المجد لا الخوف .

بهذا أظهر هؤلاء الأبطال أنهم أبناء برة لوطنهم ، وأما أنتم أيها الأحياء
فعليكم أن تلقوا العدو بمثل جسارتهم ، آملين أن تطول بكم الحياة . ولا
يقف منكم تفكير عند الإشادة بما في الدفاع عن الوطن وعقاب من يعتدى
عليه من مجد ، فهذا إحساس طبيعي لا داعي للإفاضة فيه ، بل انظروا إلى
عظمة هذا الوطن وأشربوا بها نفوسكم لتغذوا بذلك حماستكم ، حتى إذا
استقرت عظمتهم في نفوسكم ، أدركتم بأى ثمن أكسبه هؤلاء الأبطال هذه
العظمة ، فتحليتم بما تحملوا به من جلد وإقدام وفداء . لم يصادف النصر
دائما هؤلاء الأبطال ولكن الهزائم لم تصرفهم عن وقف حياتهم على مجد آئيننا
حتى أسلموا الحياة ثمنا لذلك المجد .

واليوم لا أريد أن أطيل القول عما خضنا من معارك وما أحرزنا من نصر

وما أظهرنا من شجاعة نحن وآباؤنا عندما دفعنا عن الوطن اعتداء البرابرة أو الإغريق ، وذلك لكي أتمهل في الحديث عن التنظيم التي ضمنت لنا تلك القوة ، وعن مبادئ أخلاقنا الخاصة والعامة التي جعلت من مدينتنا ما نرى ، وذلك قبل أن أنتقل إلى تمجيد موتانا ، لعلمي أن مثل هذا الحديث سيأتي في موضعه ، وقد أنصتت لسماعه آذان الجميع إغريقيا كانوا أم أجانبا .

دستورنا لا يثبت له في المقارنة دستور ، الكل ينقل عنا بينما نحن لا ننقل عن أحد ، لقد أسميناه ديمقراطيا لأنه يضمن الخير لأكثر عدد لا لأقله . نحن جميعا سواسية أمام القانون لا يتميز أحد منا بمجد إلا بمواهبه . والمواهب الشخصية لا الفوارق الاجتماعية هي التي تفتح عندنا أبواب المجد ، وما للفقير أو تواضع الأصل أن ينحى مواطنا عن خدمة وطنه .

نحن أحرار في حياتنا العامة ، ولهذا لا نتطلع في خبث إلى أمور مواطنينا في حياتهم الخاصة ، لا نلومهم إذا التمسوا السرّات ولا ننظر إليهم تلك النظرات التي تخرج إن لم تقتل . وبالرغم من هذا التسامح العام نعرف كيف نحترم كل ما له أساس بمقومات حياتنا العامة فنخضع لذوى الأمر فينا ونقدس حرمة القوانين وبخاصة ما وضع منها لحماية الضعيف ، بل وحرمة ما لم يدون من تلك المبادئ التي يجد من يخرج عليها باستنكارنا العام لعمله - أقوى عقاب له .

لقد أعددنا للترفيه عن النفوس أصنافا من الملاهي من ألعاب إلى حفلات عامة أو خاصة بمنازلنا ، حيث يسود ذلك الذوق السليم الذي يذهب بأحزان حياتنا اليومية ، وقد أخذت عظمة بلادنا تجذب من كل حذب كنوز البشر نضيفها إلى كنوز بلادنا .

وأما عن إعدادنا للحرب ففي هذا أيضا نفوق منافسينا .

مدينتنا مفتوحة لكل طارق فلا نقصى أجنيا عن دراسة أو عن حضور

حفل، يمكن للعدو أن يستفيد منه ، وذلك لأنه عندما تدق ساعة الخطر لا ترانا نعتمد على ما اتخذنا من عدة أو ما حكنا من خديعة ، بل نركن إلى شجاعتنا الفطرية . لغيرنا أن يلتبس الشجاعة التي تعوز فطرته في أخذ أبنائه بعنف التدريب منذ الرضاعة ، فذلك شجاعة يتعلمونها . وأما نحن فنجاهه الأخطار دون حاجة إلى أن نعد أنفسنا لها بالجهد العميق المتصل ، وأكبر دليل على ذلك هو أن أهل اسيرطه لا يسرون إلينا إلا وقد جمعوا حلفاءهم من خلفهم ، وأما نحن فنسير إليهم بمفردنا ونغزوهم في عقر دارهم التي يدافعون عنها . ثم إنه وإن لم يسبق لشعب أن نازل قوانا بمجتمعة ، لما نحن مضطرون إليه دائما من تزويد أسطولنا بالرجال وتسيير جنودنا إلى مواقع عدة منتشرة على سطح الأرض - فإنه لا يلتق عدو لنا رجالنا حتى يفخر بقتله لهم جميعا إن انتصر وبمقاتلته لقوانا بمجتمعة - فيما يظن - إن انهزم .

على أنه لو صح أننا نرى أنفسنا على الشجاعة في حياة سهلة ميسورة بدلا من حياة جافة قاسية ، وأننا نفعل ذلك مسوقين بدوافع من خلقنا لا مجبرين بقوة القانون - لكان لنا على الأقل فضل عدم إتلاف حياتنا الحاضرة بخوفنا من أخطار قد يأتي بها المستقبل . ومع هذا ما جد خطر إلا وجدنا لا نقل شجاعة عمن يأخذون حياتهم بالجهد المتصل . ومجدنا بعد يعدو كل ذلك .

نحن نحذق الجمع بين الأنافة والبساطة ، بين ثقافة النفس ونشاط الإرادة . نحن نستخدم ثروتنا لا للمباهاة الباطلة ، بل كأداة للعمل . ليس من العار عندنا أن يعترف أحدنا بفقره ، وإنما العار أن لا يحاول الإفلات من ذلك الفقر . ولكم نرى من رجالنا من يخدم مصالحه الخاصة والمصالح العامة معا ، وكم منهم من يجيد فهم المسائل السياسية رغم عدم احترافه لها ، وذلك لأننا لا نعتبر من يتجنب السياسة رجلا حريصا على راحته . بل كائنا لا فائدة فيه .

نحن نعرف كيف نفهم مصالح للدولة ونكشف عنها بأنفسنا ، وعندنا أن القول لا يضر بالعيل ، بل الضرر هو ألا نستتير .

إن من ماتوا في سبيل الوطن قد اكتسبوا مجدا خالدا يقوم هيكله لا في القبور حيث تستقر بهم المضاجع ، بل في ذكرى بطولتهم ، والأرض كلها مقبرة لعظماء الرجال . وسوف يخلد ذكركم لا على النصب فحسب ، بل في كل بقاع الأرض حيث ستحفظ لهم الذكرى مجدا لا يبيد وإن لم يتجسد .

خذوا منهم مثلا واذكروا أن المجد في الحرية ، وأن الحرية في الشجاعة . ثم سيروا إلى ملاقات كل خطر مها جل ، ذاكرين أنه ليس لبائسين من مستقبل خير من حاضريهم ، إلا أن يضحوا بحياتهم . وهذا واجب على من ينعمون بخير يمكن أن يجرّدوا منه . وإنه لآلم للمرء الكريم أن يمتن لضعفه بعد عزة من أن يموت . وما يكاد يحس أبطال الوطن - ونفوسهم عامرة بآماله - للموت ألما .

لهذا لا أريد أن أمنح دموعا ، بل تشجيعا لمن يستمع إلى من آباء ، وهم يعلمون بنشأتهم أن الحياة قلب وأن السعادة قد كتبت لمن يلقى موتا مجيدا كما لقي أبناؤهم ، أو حزنا نبيلًا كالحزن الذي أصابكم اليوم .
وأي خير يعدل انتهاء الحياة في أوج المجد .

لست أجهل أنه من الشاق أن أقنعكم بما أقول . وأمامكم فرح الغير بسلامة أبنائهم بذكركم بما كنتم فيه من فرح بهم ، وأنا أعلم أننا لا نألم للحرمان من شيء لم نألفه ، بقدر ما نألم لفقد ما اعتدنا المتعة به . ولهذا أدعوكم إلى الشجاعة والتزود بالأمل في أن يكون لمن يستطيع منكم خلف جديد بدل من فقدوا ، وبهذا يحل أبناء محل أبناء ، فيعوض الوطن عن خسائره ويزيد من سلامته ، وذلك لأن المرء لا يصدر في مناقشاته العامة عن نفس الروح الوطنية واعتدال الرأي عندما يكون له ولد عرضه للخطر أو لا يكون . وأما من لم يعد السن يسمح له بخلف جديد فعليه أن يذكر أن معظم حياته قد تقضى سعيدا وأن ما بقي له هو الأقل ، وسوف يجد في ذكرى أبناؤه المجيدة ما يخفف من آلامه . وشهوة المجد هي الشهوة الوحيدة

التي لا تهرم ، وليس صحيحا ما يدعيه البعض من أن هم الشيخوخة هو جمع المال ، وإنما همها الحق هو كسب احترام الغير .

أما أنتم أبناء وإخوة هؤلاء الأبطال فأمامكم صراع عنيف ، وأنه لحبيب إلى كل نفس أن تمتدح ما تقدم ، ولهذا أرجوكم أن تصلوا إلى ما وصل إليه هؤلاء الأبطال ، أو على الأصح إلى ما يدانيه ، وذلك لأن الحسد ينال دائما من فضل الأحياء حتى إذا ذهب الموت بما يلقون على معاصريهم من ظلال تغميهم بظلمتها - نزل فضلهم من كل القلوب منزلة التقديس .

وأما عن النساء اللاتي تأيمن فأكتفي بأن أطلب إليهن أن يلتصبن بالجد في أن لا يظهرن من ضعف غير ما تقضي به فطرتن ، وأن يتنافسن في أن يكون تأثيرهن على الرجال أقل ما يكون ، سواء أكان هذا التأثير في الخير أو الشر .

والآن لقد وفيت ما علينا بذكر ما أعنفه الحق ، ولسوف يلقي هؤلاء الأبطال تمجيذا أتم ، كما أن أبناءهم سينشأون على نفقة الدولة إلى أن تكتمل رجولتهم ، هبة من هذا الوطن لمن استشهد في سبيله ولن خلفوا بعد موتهم من أبناء ، وذلك لأن تكريم البطولة من شأنه أن يولد الأبطال . ثم لينصرف كل منكم بعد أن يذرف الدمع على من فقد .

لنحاول أن نستخرج المعاني العقلية التي تصبغ هذه الخطبة بالصبغة العقلية الدقيقة :

- ١ - تمجيد الأفعال بالأفعال أو في تمجيد لها .
- ٢ - صعوبة إبقاء الحق بالكلام .
- ٣ - المرء لا يستسيغ من مدح للغير إلا ما يعتقد أنه قادر على مثله .
- ٤ - فضل الآباء والأجداد وأن للآباء فضلا يزيد على فضل الأجداد .
- ٥ - النظم التي ضمنت تلك القوة والأخلاق التي بنت عظمة الأئبيين .

٦ - مزايا دستورهم وسبب تسميته ديمقراطية : المساواة ولا تمييز إلا بالمواهب الشخصية - الحرية في الحياة العامة - عدم التطلع إلى حياة الغير الخاصة . احترام أولياء الأمور . تقديس حرمة القانون وحرمة المبادئ العامة غير المدونة من قواعد الأخلاق . مقابلة من يخرج على المبادئ الأخلاقية بالامتنكار الشديد العام .

٧ - العناية بالترفيه عن النفوس لأنهم يقبلون على الحياة بذوق سليم .

٨ - حبه للهجرة والعمل بالتجارة ، وترحيبهم بكل وافد عليهم .

٩ - الشجاعة فيهم فطرية لا شجاعة مصنوعة مكتسبة ، والدليل على ذلك الاستعداد الدائم المستمر للفدائية المنقطعة النظر .

١٠ - حذق الجمع بين الأناقة والبساطة ، بين ثقافة النفس ونشاط الارادة .

١٢ - خدمة المصالح الخاصة وبجانبا خدمة المصلحة العامة .

١٣ - نتيجة للديمقراطية كان البعض يجيد فهم السياسة رغم عدم احترافه لها ، ومن لا يفهم السياسة لا فائدة فيه .

١٤ - القول لا يضر العمل ، والضرر في عدم الاستفادة من المناقشة .

١٥ - الجمع بين هدوء الرؤية وجسارة الأقدام .

١٦ - الإقدام على الحرب رغم ويلاتها ورغم معرفتهم لذة السلام .

١٧ - كسب الأصدقاء عن طريق المنح بدون من ولا أذى .

١٨ - أثينا يصدق خبرها عند الشدائد .

١٩ - هناك بعض المبالغات التي توجد عادة في الخطب .

٢٠ - لا توجد فجوات أو انتقالات مفاجئة بين فقرة وأخرى فلهام

الموضوع محكم لحد الحفاء .

فن المقالة

- ١ -

يعتبر فن المقالة من أهم فنون الكتابة في حياتنا العربية الحديثة منذ فجر النهضة الثقافية العربية في النصف الثاني من القرن الماضي . ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ عددا كبيرا من أمهات الكتب التي ساهمت في تطور ثقافتنا العربية المعاصرة والبحث عن أصالتنا الخاصة عن طريق المزج بين تراثنا العربي القديم والثقافة العالمية التي نسميها أجنبية ، وهي في الواقع ليست أجنبية بالنسبة لأي شعب من شعوب العالم بما فيه شعبنا ، لأنها تعتبر تراثا إنسانيا عاما ساهمت في خلقه جميع شعوب العالم في فترات مختلفة من التاريخ . وقد ساهم أجدادنا العرب قطعا في بناء تلك الثقافة مساهمة كبيرة خلال القرون الوسطى بحيث لا يمكن اعتبارها غريبة عنا ما دمنا قد شاركنا نحن أيضا في خلقها . ومن المعلوم في مجال الآداب والفنون عامة أن جميع شعوب العالم تساهم في ما يسمى بالآداب والفنون الحضارية العالمية إلى جوار تمسكها بفنونها وآدابها القومية المحلية . وهذا العدد الكبير من الكتب التي نهضت بهذه الوظيفة إنما تضم مجموعات من المقالات نشرها كتابها أول الأمر في الصحف والمجلات ثم جمعوها في كتب أصبحت اليوم جزءا من تراثنا الحديث ، ولعبت أكبر الدور في تطوير حياتنا الفكرية والأدبية بوجه عام ، ووصلها بالثقافة والآداب العالمية دون تنكر لتراثنا القومي أو إهمال له . ونستطيع أن نذكر من هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر للأستاذ عباس محمود العقاد :

- ١ - الفصول .
 - ٢ - خلاصة اليومية .
 - ٣ - مطالعات في الكتب والحياة .
 - ٤ - ساعات بين الكتب
- وغ غيرها .

وللأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني :

- ١ - حصاد المشيم .
- ٢ - قبض الريح .
- ٣ - صندوق الدنيا . . . وغيرها .

وللأستاذ سلامة موسى :

- ١ - مختارات سلامة موسى .
- ولأحمد لطفى السيد :
- المختار .

وللدكتور طه حسين :

- ١ - حديث الأربعاء بأجزائه الثلاثة .
- ٢ - في الصيف .
- ٣ - من بعيد .

وللشيخ عبد العزيز البشري :

في المرأة .

وللدكتور محمد مندور :

نماذج بشرية - في الميزان الجديد
قضايا جديدة في أدبنا المعاصر . . . وغيرها .

ولمصطفى صادق الرافعي :

السحاب الأحمر - تحت راية القرآن - وحى القلم .

وللأستاذ أحمد حسن الزيات :

من وحى الرسالة .

وللأستاذ أحمد أمين :

« فيض الخاطر » بأجزائه العديدة .

ولكن كل هذه المجموعات من المقالات لا تتفق فيما بينها على مضمون أو قالب فني موحد ، بل تضم في الواقع أنواعا متباينة من الكتابة التي نسميها مقالات وإن اختلفت وتباينت مضمونها وشكلها . فمن بينها الصور القلمية مثل :

مجموعة الشيخ عبد العزيز البشرى التى تضم سلسلة من الصور القيمة للشخصيات التى كانت بارزة فى المجتمع عندئذ وبخاصة لرجال السياسة والدولة . وقد نشرت هذه السلسلة فى صحيفة السياسة الأسبوعية التى كان يصدرها حزب الأحرار الدستوريين فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والثورة المصرية التى اندلعت فى سنة ١٩١٩ ، وقد اتخذ لها الشيخ عبد العزيز البشرى عنوانا عاما ثابتا هو : « فى المرأة » . وكان يتناول بالوصف والتحليل الخفيف فى كل عدد أسبوعى من أعداد تلك الصحيفة شخصية من الشخصيات البارزة يصفها بأسلوبه الفكاه الخفيف الذى يجمع بين الدعابة وصدق النظرة ولطافتها . كما أن من تلك المجموعات ما يضم مقالات نزالية عندما كانت ثور المعارك الفكرية والأدبية بين الكتاب مثل المعارك العنيفة التى ثارت بين العقاد والرافعى .

ومن أعنف ما تخلف عن تلك المعارك مجموعة المقالات التى نشرها الرافعى فى مجلة « الشروق » تحت عنوان : « على السفود » وكذلك الجزء الأول من حديث الأربعة الذى هاجم الدكتور طه حسين فى عدد من مقالاته أنصار القديم المتجمدين ، ودعا إلى التجديد وفتح النوافذ لنسيمات الشمال أى النسيمات الأوربية ، وكان ذلك على أثر عودة طه حسين من بعثته إلى فرنسا وتبنيه لدعوة التجديد فى الفكر والأدب فى الجامعة الأهلية التى أنشئت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، ثم فى جامعة القاهرة التى تحولت إليها الجامعة الأهلية فى سنة ١٩٢٥ ونص فى عقد التنازل عنها للحكومة على بقاء طه حسين أستاذاً للأدب العربى فى الجامعة الحكومية الجديدة . وقد أحدث طه حسين عندئذ ضجة أدبية كبيرة بدعوته إلى استخدام منهج البحث الأوروبى الذى يبدأ بالشك لينتهى إلى ما يستطيع من يقين . ونادى عندئذ بأنه لم يخترع هذا المنهج وإنما أخذه عن الفيلسوف الفرنسى ديكارت الذى نادى بمنهج الشك والبدء به ورفض المسلمات المتوارثة بحثاً عن اليقين وجعل منطلق بحثه عن هذا اليقين قوله : « أنا أفكر فأنا موجود » وهذا هو اليقين الوحيد

الذى سلم به ديكارت ليبدأ منه البحث عن اليقين فى كافة المجالات الأخرى . وأخذ طه حسين يطبق هذا المنهج على دراسته للشعر الجاهلى فقال إن مقتضيات المنهج تدعو إلى التأكد أولا من صحة نسبة ما يسمى بالشعر الجاهلى لأصحابه . ويلوح أن المستشرق الانجليزى مارجو ليوث هو الذى وجه الدكتور طه حسين نحو هذا الشك ، لأن مارجو ليوث كان قد نشر بحثا طويلا فى مجلة المستشرقين المسماة بالمجلة الآسيوية التى تصدر فى لندن - شكك فيه فى نسبة الكثير من الشعر الجاهلى لمن نعرف من شعراء الجاهلية ، وقال إن كثيرا من هذا الشعر قد انتحله الرواة فى عصر التدوين أيام العباسيين الأول . ووجد مارجو ليوث فى المصادر العربية القديمة ما يجرح به هؤلاء الرواة مثل خلف الأحمر وغيره ، ووسع طه حسين من هذه النظرة وفصل عدة أسباب دعت إلى انتحال الشعر ونسبته ظلما إلى الجاهليين ، فالنحاة يتحللون الشعر كشواهد قديمة فى دراستهم ، والشعبيون أى المتعصبون للشعوب غير العربية يتحللون قصائد فى مدح شعوبهم والتغنى بمجدها وبخاصة الشعبيون الفرس ، أى المتعصبون للفرس فى العصر العباسى ، وأمثال ذلك . ثم استخدم طه حسين النقد اللغوى فى تجميع الكثير من القصائد المنسوبة للجاهليين كطراوة اللغة ولونها الحضارى وسهولتها أو ركاكتها وما إلى ذلك من المقاييس اللغوية .

وقد أثار هذا البحث ضجة كبرى أدت إلى تدخل البرلمان ومطالبته بمصادرة كتاب طه حسين الذى سماه عندئذ باسم : « فى الشعر الجاهلى » ، بل وطالب بعض أعضاء البرلمان بمحاكمته ، ولكن رئيس الوزراء عبد الحالى ثروت باشا وحكومة الأحرار الدستوريين دافعوا عنه عندئذ دفاعا مجيدا وبخاصة عبد العزيز باشا فهمى الذى كان عندئذ وزيرا للعدل ، وإن تكن الحكومة قد اضطرت إرضاء للبرلمان إلى مصادرة هذا الكتاب ، لأن طه حسين ذكر فيه أن حديث القرآن نفسه عن تاريخ الكعبة وبنائها لا ينهض دليلا على صدق هذا التاريخ . ولكن طه حسين بعناده المعروف أعاد

طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه هذه الإشارة التي أزعجت المسلمين ، بل وتوسع في كتابه الجديد وضاعف من حجمه وأطلق عليه اسما جديدا هو : « في الأدب الجاهلي » وذلك لأنه لم يكتف في هذا الكتاب الجديد بالشك في الشعر الجاهلي ، بل مد هذا المنهج إلى القليل الذي تبقى لنا من النثر الجاهلي أي أنه تناول بهذا المنهج الأدب العربي كله شعره ونثره .

وإلى جوار هذه الصور القلمية والمقالات التزالية نجد مجموعات أخرى تضم مقالات ثقافية خالصة قصد منها كتابها تعريف القراء العرب بأعلام الفكر والأدب الأوروبي مثل مقالات سلامة موسى في مختاراته ، التي يمكن القول بأن معظمها كان يقوم على الترجمة والتعريف بالكتاب والنظريات والأبحاث الأوروبية أكثر من قيامها على الخلق والابتكار . وكذلك فعل الأستاذ العقاد في عدد كبير من مقالاته عن نيتشه وشوبنهاور وماكس نوردر وغيرهم ، وإن يكن العقاد إلى جوار التعريف بأعلام الفكر والأدب الأوروبي قد أضاف إلى ما أخذه عن الأوروبيين ونماه ونقده بعقله الجبار وبصيرته النافذة . كما أنه ساهم في دراسة وتحليل عدد من كبار شعرائنا العرب القدماء ومفكرينا ، وبخاصة الشعراء الذين كانت لهم شخصية أصيلة انعكست في شعرهم ، بحيث أصبح من الممكن التقاط قسياتهم الشخصية من إنتاجهم الشعري مثل : المتنبي وابن الرومي وأبو العلاء المعري وأبو نواس . ومن الراجح أن سر اختيار العقاد لهذه الشخصيات هو أن إنتاجها الشعري كان من النوع الذي انطبق عليه المقياس العام الذي وضعه العقاد وصاحبه عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني للحكم على أصالة الشاعر عندما نادوا بأن الشاعر الحق هو الذي يصدر عن ذاته لا عن ذاكرته ، أي هو الشاعر الذي تظهر شخصيته في شعره ، ويمكن التقاط أصالته الذاتية المتميزة من إنتاجه الشعري وذلك على نحو ما فضل العقاد في نقده العنيف لأحمد شوقي ، وهو النقد الذي نشره في الجزئين اللذين أصدرهما هو والمازني من الكتاب الشهير الذي سمي « الديوان » .

ومن الملاحظ أن طه حسين إذا كان قد صدر في المجموعة الأولى من حديث الأربعاء عن روح نزالية في سبيل الدعوة إلى التجديد ومهاجمة أنصار القديم والجمود - فإنه قد غير أسلوبه في الجزء الثاني من حديث الأربعاء الذي خصصه لدراسة الشعراء العذريين الذين ظهوروا في الحجاز في العصر الأموي .

وقد فسر ظاهرة هذا الغزل العذري تفسيراً سياسياً واجتماعياً نتيجة لانتقال الحكم والسلطان من الحجاز إلى دمشق أيام الأمويين وشعور الطبقة المثقفة الممتازة بالحجاز بالفراغ والتعطّل مع وفرة الثراء الذي رشاهم به الأمويين ليشغلهم عن السياسة والحكم ، وهذا هو سبب ظهور الثروة الضخمة الرائعة من الشعر العذري في تلك الفترة على يد قيس بن ذريح وقيس بن الملوّح (المجنون) ، وجميل بثينة ، وكثير عزة وابن قيس الرقيات .

كما تحدث طه حسين أيضاً في هذا الجزء الثاني من « حديث الأربعاء » عن الغزل الإباحي المعرّب عند عمر بن أبي ربيعة .

ليس بصحيح أن ظهور المقالة كفن أدبي مرتبط بظهور الصحف والمجلات ، فقبل أن تعرف الصحف وقبل أن يخترع فن الطباعة الآلية بقرون طويلة عرف فن المقالة ، حيث اختاره عدد من الأدباء قالبا فنيا منذ عصر اليونان القدماء . وربما كانت أقدم صورة للمقالة هي صورة الشخصيات النمطية . فلدينا من عصر الإغريق مجموعة من هذا النوع للكاتب الأخلاق تيوفراست عنوانها « صور نمطية » وفي كل صورة منها يرصد ويحلل السمات المختلفة لأنواع من السلوك البشري السليم أو المعيب بحيث تعتبر كل صورة تجسيدا لنمط من السلوك ، كسلوك البخيل أو الجبان أو الكرم أو الشجاع أو المنافق أو غيرها ، وهي صور مجردة ، أى لم يرسمها الكاتب لشخصية بعينها عاشت فعلا في عصره ، ولذلك نسميها بالصور النمطية .

ونستطيع أن ندرك الفارق بين مثل هذه الصور النمطية والصور الأخرى الواقعية التي نسميها بالصور القلمية باعتبار أنها تصوير لشخص معين بالقلم بدلا من الريشة ، إذا قارنا صور تيوفراست النمطية مثلا بالصور الواقعية التي رسمها الشيخ عبد العزيز البشري في « مجلة السياسة الأسبوعية » لعدد من كبار الشخصيات المصرية المعاصرة للكاتب ، وقد التقط ملاحظها « من المرأة » ولذلك وضع لتلك الصور عنوانا عاما هو « في المرأة » بينما لا نظن أن تيوفراست كان يستطيع أن يزعم مثل هذا الزعم ، فهو لم يصور بجيلا أو كرميا على الطبيعة ، بل صور تلك الصفات وخصائصها ومظاهرها ونوع سلوكها بصفة مجردة لم تنعكس أمامه في مرآة عن شخص فعلى كما حدث بالنسبة للشيخ عبد العزيز البشري .

وكذلك الأمر في ما يمكن أن نسميه صورا قلمية في أدبنا العربي القديم

وبخاصة عند الجاحظ في مثل « رسالة الترييع والتدوير » التي تعتبر صورة قلمية مسهبة لخصمه اللدود ابن عبد الوهاب بما فيه من قبح جسدى ومعنوى .

على أن فن الصورة النبطية لم يكتمل كفن رائع إلا عند الكاتب الفرنسى الشهير لابرويير في القرن الثامن عشر الميلادى . إذ بلغ هذا الكاتب من الدقة ونفاذ البصيرة وروعة التصوير النبطى حد الكمال لأنواع مختلفة عديدة من السلوك البشرى وبخاصة المرذول منه .

وكل هؤلاء الكتاب الغربيين لم يكتبوا تلك الصور لتنتشر في صحيفة أو مجلة ، بل كتبوها ليضمونها كتاب كما فعل الجاحظ سواء بسواء .

ثم كانت المقالة الفلسفية ثانى نوع من أنواع المقالة ظهر على خط التاريخ كفن قائم بذاته ، لا كجزء من التحرير الصحفى ، وكان ذلك في عصر النهضة الأوروبية ، أى في القرن السادس عشر الميلادى . ولدينا من هذا النوع من المقالات الفلسفية مجموعتان كبيرتان إحداهما للفيلسوف الانجليزى فرنسيس بيكون الذى قلب علم المنطق والتفكير والبحث عن الحقائق رأسا على عقب ، بفضل كتابه المسمى « المقالات » ، وهو يتضمن بالفعل مجموعة من المقالات أثبت فيها عقم المنطق الشكلى الارسططاليسى الذى كان يطفى على عقول البشر خلال القرون الوسطى كلها ، وأوضح أن منطق أرسطو لا يستطيع أن يكشف عن حقيقة جديدة أو أن يضيف إلى معرفة البشر شيئا ، لأن وظيفته هى التعامل بالحقائق المعروفة واستخدامها فى الجدل والمحااجة لا الكشف عن حقائق جديدة ، واستدل على ذلك بأن منطق أرسطو يقوم على المقولات والأقيسة والجدل .

فنطق أرسطو يعتمد أساسا على الأقيسة مثل قوله : « كل إنسان ميت ، وسقراط إنسان وإذا فهو ميت » . ووضح من هذا الشكل الأول من أشكال القياس أننا باستخدامنا له لم نكشف عن حقيقة جديدة وإنما

استخلصنا حكما جزئيا من الحقيقة أو القضية الكبرى المعروفة وهي أن كل إنسان ميت ، ومادام سقراط إنسان فهو ميت لا محالة . ولذلك نادى فرنسيس بيبكون بما يسمى المنطق الاستقرالى أى المنطق الذى يقوم على استقراء الوقائع الجزئية لنستخلص منها حقيقة عامة جديدة ، وهذا الاستقراء هو الأساس العام لمناهج البحث فى العلوم المختلفة . فعلى أساسه مثلا امتدى نيوتن إلى نظرية الجاذبية عندما أخذ يلاحظ أن كل شىء يرتفع عن سطح الأرض تجذبه قوة خفية إلى سطحها ، ومن استقرائه لحوادث السقوط المتعددة امتدى إلى وجود القوة الجاذبية للأرض . وقد فصل فرنسيس بيبكون هذا المنهج الجديد بالتدقيق وبالكشف عن الحقائق فى كتابه هذا المسمى بالمقالات .

ومن الواجب أن نلاحظ أن هذه المقالات لا تعتبر فصولا فى كتاب لأن كل مقال قائم بذاته ومكتف بذاته ويعالج موضوعا خاصا بحيث تنطبق عليه من الناحية الفنية الخاصة صفة المقال .

وأما المجموعة الثانية من المقالات التى ظهرت فى نفس هذا القرن - أى السادس عشر الميلادى - فتتضمنها أربعة مجلدات كبيرة للفيلسوف الأديب الفرنسى مونتين ، وهو مفكر كان قد تشبع بالتراث الإغريقى والرومانى وكتب مقالات بوحى من هذا التراث ، ولذلك نراه يضمن كل مقال له الكثير من الاستشهادات القديمة الإغريقية والرومانية ، ففى مقاله عن الصداقة مثلا نراه يغذى موضوعه باستشهادات وفقرات عديدة من تراث الإغريقى واللاتين . بالرغم من أنه كتب هذا المقال ليحلل فيه سمات الصداقة الحققة العميقة كما خبرها عند صديقه الراحل لابوسيه ، فنراه يستشهد فى تحليل هذه الصداقة مثلا بما رواه هوميروس عن الصداقة المتينة التى قامت بين بطل الإغريقى الأكبر أخيل فى حرب طروادة وصديقه بتركل وكيف أن أخيل لم ينس كبرياءه المجروح ويقبل العودة إلى القتال ورد عادية الطرواديين عن الإغريق إلا عندما جاءه نبأ مصرع صديقه البطل بتركل -

فعندئذ فقط نسي أخيل كبرياءه المجرع وقرر العودة إلى القتال ليثأر لصديقه الشهيد من بطل الطرواديين هكتور .

— ٣ —

في العصور القديمة ظهر فن المقالة كفن أدبي كان يكتب لذاته بمعنى أنه لم يكن يكتب لصحيفة أو مجلة كما حدث في العصر الحديث ولذلك أشرنا إلى عدد من الكتب التي كتبها أصحابها في القديم كفن أدبي ، مثل الصور القلمية التي كانت تصور أنماطا من السلوك البشري عند الكاتب اليوناني القديم « تيوفراست » الذي حاكاه في القرن الثامن عشر في فرنسا الكاتب لابرويير الذي خلف لنا كتابا كبيرا يضم صوراً قلمية لأنماط من السلوك البشري .

كما أنه لدينا من عصر النهضة الأوربية عدد من الكتب التي كتبت في صورة مقالات مما يدل على أن فن المقالة قد ظل في عصر النهضة وما تلاه قالبا فنيا متميزا داخل فنون الأدب ، وذلك مثل : كتاب « المقالات » للفيلسوف الانجليزي المفكر فرانسيس بيكون وهو الكتاب الذي ندد فيه بالمنطق الشكلي لأرسطو ونادى بالمنطق الاستقرائي القائم على مناهج البحث العلمي في أنواع المعرفة المختلفة ، باعتبار أن المنطق الشكلي لأرسطو لم يكن وسيلة لاستنباط أو استقراء حقائق جديدة ، بل مجرد وسيلة للتعامل بالحقائق المعروفة عن طريق الأقيسة بأنواعها المختلفة والمقولات والجدل وما إلى ذلك من عناصر المنطق الشكلي . في حين دعا فرنسيس بيكون إلى البحث عن حقائق جديدة وإضافتها إلى رصيد البشر من المعرفة عن طريق الاستقراء والاستنباط .

والاستقراء هو جمع الجزئيات لنظمها في حقيقة كلية ، بينما الاستنباط هو استخلاص أحكام جزئية من حقائق كلية ، وبفضل كتاب « المقالات » نشط البحث عن المعرفة ابتداء من عصر النهضة الأوربية والكشف عن

حقائق جديدة بواسطة مناهج للبحث تتبع من طبيعة كل فرع من فروع المعرفة وتلائمه .

وفي عصر النهضة الأوربية أيضا أى فى القرن السادس عشر الميلادى كتب المفكر الفرنسى « مونتيني » مئات من المقالات التى جمعت فى أربعة مجلدات وصلت إلينا - وهى عبارة عن تلاملات فكرية وفنية أدبية تمثل عصر النهضة الأوربية تمثيلا صادقا حيث اعتمد كاتبها اعتمادا أساسيا على التراث اليونانى والرومانى القديمين اللذين قامت النهضة الأوربية على أساس العودة إليه وبعثه ، ولذلك تسمى حركة النهضة الأوربية أيضا باسم حركة « البعث » أى بعث التراث اليونانى والرومانى القديمين . وهذا هو الطريق الذى تسلكه - أو سلكته فعلا - نهضات الشعوب فى التاريخ الحديث .

فنهضتنا نحن العرب أيضا قد ابتدأت بالقرن التاسع عشر الميلادى وبخاصة فى نصفه الأخير ، وبعد إنشاء محمد على مطبعة بولاق - يبعث تراثنا العربى القديم فى أيام قوته وازدهاره ، والتخلّى عن الزخارف والتفاهات التى كان قد انتهى إليها الأدب والفكر العربيين خلال قرون الظلام الطويلة .

وبفضل مطبعة بولاق أمكن طبع كنوز تراثنا القديم وأمهات كتبه كالأغاني والحماسه وغيرها من موسوعات التراث ، وبذلك استرد أسلوب التعبير العربى قوته وأصالته وجماله الحقيقى بدلا من جماله الزائف الذى كان قد أصبح هدف الكتاب والشعراء منذ أن ظهر البدع فى الشعر العربى وظل يستفحل حتى حول شعرنا كله إلى زخارف لفظية كاذبة البريق . ولسوء الحظ ابتدأت حركة البعث فى عالمنا العربى وبالتالى ابتدأت نهضتنا الفكرية والأدبية متأخرة عن مثيلاتها فى أوربا ما يقرب من أربعة قرون . وأوربا هى الأخرى قد بدأت نهضتها الحديثة يبعث لتراث اليونان والرومان القديم الذى اعتبر الأوربيون أنفسهم ورثته وسدنته . ويمثل مونتيني هذا فى

مجموعات مقالاته - رجل النهضة الأوربية والبعث الأوربي ، باغترافه المستمر المتلاحق في كل من مقالاته من التراث اليوناني والروماني القديمين ، وقد مكنته من ذلك دراسته وإتقانه لهاتين اللغتين ، وإن تكن اقتباساته الكبيرة لم تحجب أصالته فهو محدود حتى اليوم من المفكرين ذوى الأصالة رغم استشاداته وتضميناته العديدة المأخوذة من تراث اليونان والرومان القديم . وتبين أصالته من تعبيره الدقيق عن العقلية الأوربية الحديثة - عقلية عصر النهضة - بعد تحررها من ظلمات القرون الوسطى واستبعاد الذاكرة لها ، والانتقال من عقلية تقبلية إلى عقلية اجتهدية . فهو من أنصار تحرير العقل البشرى من أغلال الذاكرة وأحلالها ، ومن الداعين إلى أصالة التعبير وخلق كل كاتب لأسلوبه الخاص ، بل نحت له من ذاته بدلا من المتح من الذاكرة . ولقد يبدو هذا القول متناقضا عن رجل تحدثنا عن اقتباساته واستشاداته وتضميناته العديدة من التراث اليوناني والروماني القديم ، ولكن « مونتني » لم يكن يستعير من القدماء وسيلة التعبير ، بل كان يعزز رأيه ونظريته بما يقتبس من القدماء ، فاقتراسه تأييد لوجهة نظره لا تعبير عنها ، وبذلك لم يقع فيما وقع فيه كتاب الذاكرة عندما ينحرف خطهم الفكرى تمهيدا للشاهد أو النص المضمن . وهذا هو المقياس الذى نستطيع أن نميز به الكاتب الأصيل عن كاتب الذاكرة ، فالكاتب الأصيل يتابع خط سيره الفكرى ولا ينحرف به تمهيدا للشاهد أو للاقتباس أو التضمين ، بل يتابع خط تفكيره الخاص الأصيل دون أن يمنعه ذلك من تأييد وجهة نظره بما قد يعرض من تراث السلف الصالح .

وظل فن المقالة قالباً أدبياً مستقلاً بذاته نجد له أمثلة عديدة فى الآداب العالمية وفى أدبنا العربى فيها يسمى بالرسائل ، كرسالة « الترييع والتدوير » لأبى عمرو بن بحر الجاحظ وغيرها ، ولكنه منذ أن ازدهر فن الطباعة الآلية بواسطة الحروف المتحركة وانتشر هذا الفن ، أخذت تظهر الصحف والمجلات . وكانت الصحف فى أول أمرها فى القرن الثامن عشر الميلادى

بمجرد نشرات إخبارية قاصرة على الأنباء الرسمية والقرارات والقوانين التي بهم الحاكم إذاعتها في رعيته ، حتى عن لصحفي فرنسي كبير أن يستخدم الصحافة لأول مرة في نشر الإعلانات التجارية والاقتصادية ، وكانت هذه الفكرة بمثابة الثورة الضخمة التي حدثت في فن الصحافة ، وذلك لأن حصيلة الإعلانات هي التي تستطيع حتى اليوم أن تغطي نفقات الصحف الباهظة ، بل وأن تدربها ، بالرغم من أن الصحافة قد أخذت منذ ذلك الحين تفسح صفحاتها للمقالات والأبحاث والآداب والفنون المختلفة . ومن المعلوم أن أية صحيفة في العصر الحديث لا يمكن أن تغطي نفقاتها عن طريق التوزيع ، وإنما تغطيها وتحقق ربحا بفضل الإعلانات ودخلها الكبير ، بل من المعلوم أن أية صحيفة أو مجلة إذا توسعت في الطبع أكثر مما ينبغي تتعرض للخسارة وذلك لأن إيراد الإعلان سيوزع عندئذ على عدد ضخم من النسخ فيصبح نصيب كل نسخة من هذا الدخل ضئيلا لا يغطي تكاليفها .

ومنذ أن وجدت المقالات مجالا لها في الصحف يمكن القول بأن فن المقالة قد فقد موضعه كقالب أدبي مستقل بذاته بين قوالب الأدب المختلفة إذ لم يعد أحد ينشر كتبها في صورة مقالات ما لم تكن تلك المقالات قد نشرت من قبل في الصحف وكتبت من أجلها ثم جمعت بعد ذلك في كتب .

قلنا إن فن المقالة كفن أدبي لم يرتبط ظهوره بظهور الصحف والمجلات لأنه من السائد أن هذا الفن قد وجد منذ القدم قبل أن تعرف الطباعة الآلية التي سهلت ظهور الصحف والمجلات ، أى أنه منذ أن ظهرت الصحافة لم تعد المقالات تكتب كفن أدبي قائم بذاته إذ ارتبطت بالصحافة ارتباطا وثيقا ، حتى أن مجموعات المقالات التي طبعت في كتب بعد ظهور الصحافة قد كانت دائما أول أمرها مقالات نشرت في الصحف ثم حرص أصحابها على إنقاذها من الضياع يجمعها في كتب . وهذه ظاهرة واضحة في أدبنا العربي الحديث منذ أن عرفنا فن الطباعة الآلية حوالى منتصف القرن الماضى وظهرت الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية . فلدينا اليوم عدد كبير من المجلدات . التي تضم مقالات سبق نشرها في الصحف والمجلات ثم جمعها كتابها بعد ذلك في كتب وقد عددنا الكثير من هذه الكتب التي اكتسبت مكانها بين تراثنا الأدبي المعاصر وأثرت في تكوين الأجيال . ولا نظن أن هناك اليوم كتابا يكتبون مقالات لا تظهر في الصحف ، ومعنى ذلك هو أن الصحافة قد قضت على استقلال هذا الفن وألحقته بها ، ولكنها من جهة أخرى نشطته بإتاحة الفرصة لنشر ما يكتب من مقالات تجمع بين الجدية والطرافة . فطرافتها أى جدتها ، وملاحظتها للتطور الفكرى والفنى المستمر ، يجعلها ملائمة للصحافة الدائمة التجدد مواكبة للزمن وأحداثه وتطوراتها .

٢ وجديتها أو صلابة مادتها تؤهلها للبقاء وعدم سرعة تحوّلها إلى وثائق تاريخية على نحو ما تتحول المواد الصحفية الأخرى ذات الطابع الإخبارى الخالص .

وبفضل هذه الجدية وصلابة المعدن يحرص كتابها على حفظها من

الضياع أو الإهمال أو السقوط إلى مستوى الوثائق التاريخية يجمعها في كتب ويحدد الطبع كلما دعت الحال . ومن المؤكد أن التحاق فن المقالة بالصحافة قد كان له أثر كبير في تحديد خصائص اللغة الأدبية التي تكتب بها ، إذ أن فن المقالة المعد للصحيفة اليومية أو المجلة الأسبوعية قد كان له أكبر الفضل في خلق لغتنا العربية الحديثة التي تمتاز بالترسل والوضوح والسرعة والتركيز ، وذلك لأنه قد كان من غير المعقول أن تكتب المقالات اليومية أو الأسبوعية في لغة المقامات القديمة أى اللغة المزركشة المرصعة بالمحسنات البديعية . فلا الكاتب لديه من الوقت والمهلة ما يمكنه من هذا الترصيع ، ولا القارئ يستطيع ذلك .

ولما كان كتاب المقالة الأدبية هم عادة من رجال الأدب والفكر الدارسين للغة العربية القديمة وتراثها الضخم وطرائق تعبيرها البلاغية والبيانية - فقد كان من الطبيعي أن يعتمد كتاب هذا الفن الصحفي الأدبي في وقت واحد على خلق أسلوب عربي جديد يقوم على الترسل والوضوح والسرعة والتركيز ، فهذه الصفات الأربعة هي التي تعطى أسلوب فن المقالة أصالته .

وكان لهذا الأسلوب أثره الفعال في رفع مستوى لغة الصحافة العامة سواء في ذلك صحافة الخبر أم صحافة الرأي السياسي أو الاجتماعي ، وبذلك تمكن فن المقالة في لغتنا العربية الحديثة من العمل على تخليص اللغة الفصحى مما كانت انحدرت إليه من ولع بالزخارف اللفظية الخاوية ومن آفات أخرى ظن الدارسون في عصور الظلام أنها من خصائص هذه اللغة ، مثل ما كان يسمى بالترادف ، فاللغات في جوهرها لا تعرف الترادف ولا يمكن تصوره ، لأنه من غير المعقول أن يعقد أصحاب اللغة حياتهم باختراع أكثر من لفظ واحد للدلالة على الشيء الواحد وإلا ذهب جهدهم سدى بل وخسروا بدلا من أن يكسبوا ، خسروا باحتفال اللبس والبلبلية الفكرية . ومعظم ما نسميه بالترادفات في اللغة العربية تمكن علماء

اللغة المتعمقون من إثبات أنه اسم على غير مسمى ، إذا أوضحوا أن معظم ما نسميه مترادفات ما هو إلا تحولات لغوية أو بلاغية نسي مسراها الأصل حتى ظنت مترادفات . فهناك أسماء نظنها مترادفات بينما كانت في أصلها صفات حذف معها الموصوف فاعتبرت أسماء مثل : المهند أى السيف الهندى . والبتار أى السيف القاطع ، وكثير غيرها .

ومما نسميه مترادفات ما كان في أصله مجازات ثم ماتت فيه صفة المجازية وأصبحنا نظنه مرادفاً بينما هو في الحقيقة مجاز ميت . كما أن بعض المترادفات أمكن إرجاعها إلى لغات غير عربية أو إلى لهجات للقبائل العربية المختلفة في الجزيرة العربية ثم جمعها أصحاب المعاجم على أنها مترادفات . ومادامت هذه الحقيقة قد اتضحت بفضل الدراسات اللغوية الحديثة فإن الترادف يصبح إما حشواً في الأسلوب أو ميوعة في الفكر . والكاتب القادر هو الذى يعرف اللفظ الوحيد للتعبير عن المعنى الوحيد المنفرد ، وذلك لأن من المفردات ما لا يزال يوحى بالأصل الذى نبع منه أو بالمجاز الذى مات فيه . فالمهند غير اليماني قطعاً لاختلاف السيف الذى كان يستعمل في اليمن عن السيف الذى كان يستعمل في الهند مثلاً ، ومع ذلك يظن غير المتعمقين أن هذه كلها ألفاظ مترادفة مع أنه ليس هناك ترادف . وإنما هناك بلبلة في الفكر وعدم وضوح في رؤية الأشياء . قد كان في مثل هذا الخطأ ما سلب لغتنا العربية الشيء الكثير من القدرة على الدقة في العبارة دقة نابعة عن دقة الرؤية حتى انتهى الأمر بأن أصبح (كله عند العرب صابون) ، وبخاصة فيما يتعلق بما نسميه ألفاظ الحضارة ، أى الألفاظ التى تطلق على الأشياء المادية والحياتية الدائمة التجدد بتطور الحياة والحضارة وتداخل الحضارات المختلفة وتشابكها وأخذ بعضها عن بعض ، وبخاصة بعد أن ألغت الاختراعات الحديثة المسافات والحدود بين حضارات العالم المختلفة بحيث لم يعد من المستطاع أن يحاول أى شعب في العالم عزل نفسه عن الحضارات الأخرى والتفوق في « ققم سليمان » ، وذلك لأن موجات الراديو أصبحت

تخترق كل هذه « القمامة » وتصل إلى القاصي والداني على ظهر الكرة الأرضية ولا يستطيع أحد أن يفلق دونها حدودا .



وواجهت لغة المقالة مشكلة ألفاظ الحضارة أيضا عندما حاولت أن تبحث في تراثنا القديم وفي معاجمتنا عن ألفاظ يمكن إطلاقها على الأشياء الحضارية الجديدة . وبالطبع كلفنا ذلك شططا ، لأنه من غير المعقول أن نجد في معجمنا العربي القديم ألفاظا تعبر عن أشياء لم يعرفها أجدادنا وإنما هي من مخترعات ومبتكرات عصور الحضارة الحديثة ، وإن تكن هناك ألفاظ كثيرة مثل أسماء النباتات والألوان كان قد أهمل استعمالها في عصور التخلف الفكري الذي أدى إلى ميوعة في النظرة إلى الأشياء وعدم حرص كاف على الدقة في تحديد الأشياء المحددة بأسماء أو ألفاظ محددة . فمن المعلوم أن اللغة العربية قد انعكس فيها التخلف الفكري للأمة العربية قرونا طويلة حتى أصبحنا نقنع بالمقاربة بدلا من الدقة ، وقد نطلق أسماء أجناس على أسماء ذوات حتى ذاع بيننا أن « كله عند العرب صابون » .

وحاول كتاب المقالة المعدة للنشر بالصحف والمجلات مما يسبغ عليها طابع التحديث والنفع المباشر - التخلص من هذه الميوعة الفكرية المنعكسة في اللغة قدر المستطاع ، بمحاولة تخصيص كل لفظ بشيء واحد لا يعدوه والتمييز بين الفروق الدقيقة القائمة بين وحدات مختلفة تدرج تحت نوع واحد من الأشياء ، ولكننا نلاحظ أننا حتى اليوم لم نصل بلغتنا إلى حد تحقيق هذا الهدف كاملا رغم محاولتنا بعث عدد من ألفاظ اللغة القديمة التي كانت تطلق على أشياء في الطبيعة لا نزال نلتقي بها في حياتنا الجديدة كبعض أنواع الشجر والأزهار . ومن غير شك أن طبيعة الصحافة والمجلات قد ساهمت في حمل الكتاب على الحرص على الدقة ما استطاعوا ، بحكم أن الصحف والمجلات يلزمها التخصيص لا التعميم ، ويلوح أن الحل النهائي

الذى سنتهى إليه سيكون إقرار مجامعنا اللغوية لما عربه الشعب فعلا من أسماء الأشياء الحضارية ثم محاولة إنقاذ بعض مفردات لغتنا القديمة التى لا تزال مسمياتها موجودة بيننا . وهذا هدف لن نستطيع المجامع ولا الشعب وحده تحقيقه ، وإنما نستطيع ذلك نهضة ثقافية وفكرية وأدبية عامة تدفع الكتاب إلى التماس الدقة والتخصيص والخروج من الميوعة والتعميم ، حتى نستطيع ثقافتنا وآدابنا أن تنافس الثقافات والآداب العالمية التى خدّمت لغاتها حتى أوصلتها إلى مستوى كبير من الدقة ، ينعكس على عقول أبنائها وناشئها ، إذ من المؤكد أن تعلم لغة دقيقة منذ الصغر هى أكبر وسيلة فى تنظيم عقلية الناشئين وتعوديهم الدقة بالتمييز بين الأشياء وملاحظة الفوارق الدقيقة التى تقوم بينها .

ومن الملاحظ فى أوروبا أن تعليم لغة عريقة مخدومة فى تراثها يعتبر فى ذاته عملية تربية كبرى فى تكوين عقل الطفل وقدرته على الملاحظة ، فضلا عن قدرته على التعبير الدقيق . وهو يتعلم اللغة يحصل ثقافة دقيقة مفصلة مادامت تلك اللغة قد أصبحت وعاء محكما لثقافة كبيرة لا اضطراب فيها ولا اختلاط ولا ميوعة .

وساهمت المقالات التى كتبت فى أدبنا الحديث فى الصحف والمجلات أولا فى محاولة تخليصنا عقلا ولغة من آفة كبيرة هى آفة التجميع بدلا من التركيز والبناء ، فلفتنا العربية يلاحظ عليها أنها من أكثر لغات العالم استمالة لحروف العطف وبخاصة « واو » العطف مما يدل على أنها لغة تجميع لا بناء وتركيب ، والتجميع يسوق فى الغالب إلى الاستطراد والحشو ، والفرق فى التفصيلات ثم العجز عن السيطرة عليها ووضعها فى أماكنها المحددة من الفكرة العامة التى هى محور القول ، أو الخيط الذى ينتظم حياته على نحو ما ينتظم السلك حبات العقد أو المسبحة - وفى الكثير من كتبنا العربية القديمة ككتب الأمالى وموسوعات الأدب وكتب التاريخ نلاحظ آفة الجمع واللملمة وحشد ما يجمع الكاتب على غير نظام أو تركيب وبناء . ولكنه لما كان حيز

الصحيفة أو المجلة في العادة محدودا مما يضطر الكاتب إلى التركيز والتركيب فإننا نلاحظ أن هذه الآفة - آفة التجميع - قد انكشبت إلى حد بعيد في فن المقالة الحديثة في أدبنا ، وأوشكت أن تصل إلى حد التركيب والبناء بحيث تدخل التفاصيل في بنية المقالة دخول اللبنة عند تشييد بيت ، وبحيث يسهل على القارئ في النهاية أن يستخلص الفكرة العامة أو الأساسية أو الهدف النهائي والعلّة الغائية من كل مقال ، دون أن يتشتت ذهنه في تفاصيل واستطرادات لا تتصل بالفكرة الأساسية برباط عضوي ، بمعنى أنه لا يمكن حذفها من المقالة دون أن نحس بوجود ثغرة أو بتر في هيكلها العام أو فكرتها الأساسية . وبذلك يكون فن المقالة الحديث في عالمنا العربي قد لعب دورا هاما في تخليص العقلية العربية من الجمع واللملة والاستطراد ليدفعها نحو التركيب والبناء والترابط الفكري والفني وهذه هي الصفات التي لا غنى عنها في كل عمل أدبي فني يستحق هذا الاسم .

من إصدارات

الدكتور

محمد مندور

بنهضة مصر

- النقد والنقاد المعاصرون .
- النقد المنهجي عند العرب .
- في الأدب والنقد .
- في الميزان الجديد .
- معارك أدبية .
- الأدب وفنونه .
- الأدب ومذاهبه .
- نماذج بشرية .
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما .
- الشعر المصري بعد شوقي (٣ حلقات) .
- الحلقة الأولى : بين القديم والجديد .
- الحلقة الثانية : جماعة أبولو .
- الحلقة الثالثة : روافد أبولو .
- قصص رومانية .
- مسرح توفيق الحكيم .
- مسرحيات شوقي .
- المسرح النثرى .
- المسرح العالمى .
- المسرح .
- فى المسرح المصرى المعاصر .



احصل على أى من إصدارات شركة نهضة مصر (كتاب / CD)
وتمتع بأفضل الخدمات عبر موقع البيع www.enahda.com

